



Fachbereich Medien

**Mächler, Marian**

**Die Leitmotiv-Technik  
und ihre Verwendung im Werk von  
Rainer Werner Fassbinder  
untersucht an ausgewählten Beispielen**

**– Bachelorarbeit –**

Hochschule Mittweida – University of Applied Sciences

Mittweida 2012



Fachbereich Medien

**Mächler, Marian**

**Die Leitmotiv-Technik  
und ihre Verwendung im Werk von  
Rainer Werner Fassbinder  
untersucht an ausgewählten Beispielen**

**– eingereicht als Bachelorarbeit –**

Hochschule Mittweida – University of Applied Sciences

Erstprüfer    Prof. Peter Gottschalk  
Zweitprüfer    Prof. Dr. phil. Otto Altendorfer

Die vorgelegte Arbeit wurde eingereicht am: 9. Juli 2012

Mittweida 2012

## **Bibliographische Beschreibung**

---

Mächler, Marian: Die Leitmotiv-Technik und ihre Verwendung im Werk von Rainer Werner Fassbinder untersucht an ausgewählten Beispielen.  
– 2012 – 92 S. – Mittweida, Hochschule Mittweida,  
Fachbereich Medien, Bachelorarbeit

## **Referat**

---

Diese Arbeit untersucht die Entstehung und historische Entwicklung der Leitmotiv-Technik seit dem 18. Jahrhundert in der Musik, der Literatur und dem Spielfilm. Hierbei wird speziell auf die Bedeutung des Komponisten Richard Wagner und des Schriftstellers Thomas Mann für die Ausformung des stilistischen Mittels der Leitmotivik eingegangen. Die gewonnenen Erkenntnisse über die Funktionen und Wirkungsweisen der Leitmotiv-Technik bilden die Grundlage für die anschließende diesbezügliche Untersuchung der Arbeitsweise des Filmregisseurs Rainer Werner Fassbinder. Drei ausgewählte Filme werden analysiert, die Ergebnisse verglichen und zusammenfassende Aussagen zur Verwendung der Leitmotiv-Technik formuliert.

# Inhaltsverzeichnis

---

<b>1</b>	<b>Einleitung.....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Die Ursprünge der Leitmotivik in der Musik.....</b>	<b>8</b>
2.1	Geistesgeschichtlicher Kontext der Entstehung.....	8
2.2	Die Leitmotiv-Technik und ihre Funktionsweisen – Richard Wagner...10	
2.3	Kritik an der Leitmotiv-Technik.....	18
<b>3</b>	<b>Die Bedeutung von Leitmotiven für die Erzählstruktur in Wort und Bild.....</b>	<b>20</b>
3.1	Leitmotivik in der Literatur – Thomas Mann.....	20
3.2	Anwendungsbereiche im Spielfilm.....	24
<b>4</b>	<b>Die Leitmotivik im Werk von Rainer Werner Fassbinder.....</b>	<b>28</b>
4.1	Begründung der Wahl des Regisseurs.....	28
4.2	Vorstellung des Regisseurs.....	30
4.3	Begründung der Auswahl der untersuchten Filme.....	38
<b>5</b>	<b>Analyse der Werke.....</b>	<b>40</b>
5.1	Vorbemerkung.....	40
5.2	Film 1: Liebe ist kälter als der Tod.....	41
5.2.1	Inhaltsangabe zum Film 1.....	41
5.2.2	Analyse von Film 1.....	41
5.2.3	Arbeitsergebnisse zum Film 1.....	48
5.3	Film 2: Angst essen Seele auf.....	52
5.3.1	Inhaltsangabe zum Film 2.....	52
5.3.2	Analyse von Film 2.....	52
5.3.3	Arbeitsergebnisse zum Film 2.....	61
5.4	Film 3: Lili Marleen.....	66
5.4.1	Inhaltsangabe zum Film 3.....	66
5.4.2	Analyse von Film 3.....	67
5.4.3	Arbeitsergebnisse zum Film 3.....	78
5.5	Vergleich der Arbeitsergebnisse.....	83
<b>6</b>	<b>Schluss.....</b>	<b>85</b>
<b>7</b>	<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>90</b>

# 1 Einleitung

---

Wiederholungen können langweilen. Wenn zum Beispiel in einer Erzählung dem Zuhörer die gleichen Informationen nochmals präsentiert werden, sinkt unter Umständen seine Aufmerksamkeit, da ein Gefühl der Unterforderung entsteht. So scheinen Wiederholungen auf den ersten Blick Gift für eine gute Geschichte zu sein; und in gewisser Weise sind sie sicher auch dem Spannungsbogen nicht zuträglich. Doch muss der Begriff „Wiederholung“ differenziert und genauer betrachtet werden, denn zu einer Technik ausgearbeitet und bewusst angewendet kann sich die Iteration positiv auf die Rezeption eines künstlerischen Werkes auswirken.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde den Künstlern die mögliche Wirkung der Technik des Wiederholens von Elementen, zu der Zeit noch im Bereich der Musik, langsam bewusst und sie versuchten sie zu konkretisieren. Die Leitmotivik, wie sie erst später genannt wurde, wurde aus dem unbewussten Unbekannten zu einer konkreten, manipulativen Technik im positiven Sinne, also zum Stilmittel erhoben. Heute findet sich die Leitmotivik mit einer großen Selbstverständlichkeit in vielen Kunstbereichen. So können je nach Kunstrichtung Töne, Farben, Personen, Handlungen, Szenerien, Sätze und Weiteres als wiederkehrendes Element eingesetzt werden. Sie dienen z.B. zur Charakterisierung von Personen oder erzeugen eine spezielle Stimmung und geben dem Werk eine einheitlichere Erscheinung. Zusätzlich zu den klassischen Künsten verwenden auch die Fotografie und der Spielfilm diese Mittel, wodurch sich das Spektrum der Erscheinungsarten der Leitmotive deutlich erweitert hat. Spätestens mit der Entwicklung der reproduzierenden Künste können auch Lichtveränderungen, Handlungen, Kameraeinstellungen und -bewegungen durch Iteration an Aussagekraft gewinnen und formgebend wirken.

Rainer Werner Fassbinder, einer der bedeutendsten Vertreter des Neuen Deutschen Films, wusste früh, dass er als Regisseur arbeiten würde, und setzte diesen Plan erfolgreich in die Tat um. Dennoch besuchte er nie eine Filmhochschule und lernte die Arbeit des Filmemachens mehr oder weniger autodidaktisch.<sup>1</sup> Er orientierte sich unter anderem stark an den Filmen von Douglas Sirk und wendete Regeln und Arbeitsweisen der klassischen Kinomelodramen auf den Bereich seiner eigenen Thematik an.<sup>2</sup> Fassbinder lernte selbstverständlich von seinen Vorgängern und Zeitgenossen und übernahm Techniken und traditionelle Arbeitsmuster. Aber gleichzeitig wendete er sie auf die Welt seiner Inhalte an, formte und veränderte die Methoden, damit sie seinen Ansprüchen in Hinsicht auf Inhalt und Erscheinungsform seiner Filme entsprachen. Er entwickelte das Gelernte weiter und fand seinen eigenen Stil.

Inwieweit übernahm Fassbinder das heutzutage traditionell zu nennende Stilmittel

---

1 Spaich 1992, 28

2 Spaich 1992, 43, 48

der Leitmotiv-Technik? Diese Arbeit wird versuchen die Frage zu beantworten, ob Fassbinder, der sich – wie einige seiner Zeitgenossen – als Vertreter des jungen deutschen Kinos die Entwicklung neuer Sichtweisen und die Bewältigung der Vergangenheit durch neue Herangehensweisen auf seine Fahnen geschrieben hatte, auch mit altbewährten Techniken wie der Leitmotivik arbeitete. Schließlich forderte 1962 eine Gruppe von zum Teil später erfolgreichen Filmschaffenden auf den VIII. Kurzfilmtagen in Oberhausen „Es muss alles anders werden“. Sie konstatierten: „Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“<sup>3</sup> Das Oberhausener Manifest gilt als Geburtsstunde für den Neuen Deutschen Film und so arbeitete Fassbinder vor dem Hintergrund dieser Revolution. Die Rebellen agierten natürlich auch angespornt durch die Entwicklung in Italien und die französische Nouvelle Vague, von deren berühmten Vertretern Chabrol, Truffaut und Godard Fassbinder ein erklärter Anhänger war.<sup>4</sup>

Die Arbeit wird aber auch eingangs die Entstehung und somit die Grundlagen der Leitmotiv-Technik beschreiben und untersuchen, um für die anschließende Überprüfung von Fassbinders Arbeit eindeutige Definitionen zu haben. Der erste Teil wird einen Rahmen schaffen, der das Gebiet der Leitmotivik genau darstellt und abgrenzt.

Bei einer ersten Beschäftigung mit dem Thema schien es mir, dass wenig Literatur zur Leitmotivik existiert. Es gestaltete sich schwierig, Literatur speziell mit diesem Schwerpunkt zu finden. Bei intensiverer Recherche stieß ich auf einige Arbeiten, die Leitmotivik in einem speziellen Kontext behandelten, wie zum Beispiel die Arbeit von Peter Rümenapp.<sup>5</sup> Ich empfand es als reizvoll, diese Informationen zu einer Gesamtübersicht über die Entwicklung der Leitmotivik zusammenzustellen und einen kompakten Überblick über die Verwendungsweise dieses Stilmittels zu ermöglichen. Es ist ein in unserer Kultur des Geschichtenerzählens und Entertainments wichtiges, selbstverständliches Mittel geworden und vielen Menschen ist die Bezeichnung bekannt. Doch im Gespräch mit Bekannten und Freunden viel mir auf, wie unterschiedlich bzw. ungenau die verschiedenen Definitionen sind. Ich wollte Klarheit über die Herkunft und Hintergründe der Leitmotiv-Technik erlangen.

Es scheint jedoch sinnvoll, diesen Überblick in einen konkreten Zusammenhang zu stellen. Die Wirkungsweise der Leitmotivik muss nicht nur in der Theorie, sondern auch am „praktischen“ Beispiel untersucht werden, zumal die Erkenntnisse aus dieser Arbeit auch hilfreich für meine eigene berufliche Arbeit sein können. Fassbinder war ein Künstler, der sich nicht gut anpassen konnte und wollte. Er entwickelte bald eigene Arbeitsweisen und Stilmittel. Deshalb ist es interessant, gerade in seinen Filmen, die unter anderem für die kulturelle Eigensicht der Bundesrepublik

3 Grob 2012, in EPD-Film, 22

4 Grob 2012, in EPD-Film, 22-27; Spaich 1992, 121, 177

5 Siehe Literaturverzeichnis

Deutschland wichtig waren, die Relevanz der Anwendung von Leitmotivik zu untersuchen.

So gelangte ich zu den Fragestellungen: Wann und wie entstand die Leitmotiv-Technik und mit welchen Mechanismen funktioniert sie? Welche Auswirkungen hat sie auf die Erzählstruktur und wie relevant war das Stilmittel bei einem Regisseur, der versuchte vieles anders und besser zu machen? Schließlich kulminierten diese Überlegungen im Titel dieser Arbeit.

Der erste Teil der Arbeit ist ein reproduktiver. Geschichte und Entwicklung der Leitmotivik werden aus verschiedenen Quellen zusammengetragen und die Informationen aus unterschiedlichen Veröffentlichungen miteinander verknüpft. So basiert der Inhalt dieses Abschnittes hauptsächlich auf recherchiertem Material, trägt Fakten zusammen und stellt Verbindungen her.

Der zweite Teil der Arbeit ist ein forschender, analytischer. Hier werden die Werke des Regisseurs systematisch untersucht und die erarbeiteten Definitionen angewandt. Die Untersuchung der Filme erfolgt szenenweise. Die jeweils eingesetzten Stilmittel und Gestaltungsmerkmale werden beschrieben und erläutert, sofern sie für die Auswertung im Hinblick auf Leitmotivik wesentlich sein können.

Im Einzelnen haben die insgesamt in sechs Kapitel gegliederten Ausführungen folgende Inhalte:

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wird die Herkunft und Entwicklung der Leitmotiv-Technik beschrieben. Es werden die ursprünglichen Absichten und Methoden bei der Anwendung erklärt und die Wirkungsweisen genauer betrachtet. Ein Leitmotiv hat verschiedene Effekte auf den Rezipienten, der durch diese gelenkt werden soll. Motivierung der Handlung ist ein fundamentales Thema der Dramaturgie. Es wird deshalb unter anderem darauf eingegangen, wie Leitmotivik sich zu diesem Zwecke einsetzen lässt. Weitere Mechanismen und Theorien zu der Technik werden beschrieben. Außerdem werden zeitgenössische kritische Positionen gegenüber der Leitmotiv-Technik dargelegt.

Die Gesamtwirkung der Handlung kann sich verändern durch die Relativierung der Zeit, indem Vergangenes und Zukünftiges durch Leitmotive in die Gegenwart der Handlung geholt werden. Die Auswirkungen dessen und andere Bedeutungen für die Erzählstruktur werden im dritten Kapitel der Arbeit behandelt. Leitmotivik ist auch Gegenstand von philosophischen Überlegungen, die an dieser Stelle kurz einbezogen werden. Weitere Ausführungen würden den formalen und strukturellen Rahmen der Arbeit zu weit dehnen.

In diesem Kapitel wird auch der Bogen zum Spielfilm als erzählender Kunstform geschlagen. Es werden die potentiellen Einsatzgebiete im Film und veränderten Möglichkeiten durch die „neue“ Technik für Leitmotivik beschrieben.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit dem für die Analyse der Werke gewählten

Regisseur Rainer Werner Fassbinder. Diese Wahl wird begründet und es werden Argumente aufgeführt, weshalb es aufschlussreich ist, die Leitmotivik im Werk Fassbinders zu untersuchen. Des Weiteren wird eine Übersicht über das Leben und Werk von Fassbinder gegeben, da die Kenntnis seiner Entwicklung erhellend für die Analyse bzw. die Auswertung der Filme sein kann. Schließlich werden auch noch die Entscheidungen und ihre Begründungen, die zur Auswahl der analysierten Filme führten, offengelegt.

Das fünfte Kapitel widmet sich der ausführlichen Analyse der ausgewählten filmischen Arbeiten Fassbinders mit Hinblick auf die Verwendung von Leitmotiven. Hierbei wird auf die Absichten des Regisseurs und die Auswirkungen der Wiederholungen eingegangen, also die Wirkungsweise der Technik am konkreten Beispiel untersucht. Des Weiteren werden die Arbeitsergebnisse zu den Filmen verglichen und gegenübergestellt.

Die Arbeit schließt mit einem Fazit, dass die Ergebnisse der Untersuchungen zusammenfasst und einen Ausblick auf weiterführende Überlegungen gibt.

## 2 Die Ursprünge der Leitmotivik in der Musik

---

### 2.1 Geistesgeschichtlicher Kontext der Entstehung

In der frühen Neuzeit im 18. Jahrhundert setzte eine Umwälzung der bekannten und anerkannten Sicht auf die Welt und ihre Zusammenhänge ein. Politik, Wirtschaft und Gesellschaft, und damit auch die Kunst, wurden in Frage gestellt und aus anderen neuen Blickwinkeln betrachtet. Das Bestreben, die Welt in ihren Geheimnissen und Unklarheiten zu ergründen, gewann an Bedeutung, und religiöse Dogmen und wissenschaftliche Tabus wurden aufgeweicht. Die Zeit der Aufklärung zeichnete sich durch das Streben nach Toleranz und die Hinwendung zu den Naturwissenschaften aus. Man versuchte Zusammenhänge rational zu er- und zu begründen und mit dem Intellekt statt mit Glauben und Aberglauben Erklärungen zu finden. Immanuel Kant formulierte eine Definition, die sich im deutschen Sprachraum durchgesetzt hat: *„Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit.“*<sup>6</sup> Fortschrittsoptimismus und Vernunftglaube brachten diese neue Mündigkeit und das neue Selbstverständnis der Menschen mit voran.

Kunst wandelte sich in der Zeit der Aufklärung insofern, als nicht mehr die Abbildung und Darstellung des puren und optimierten Schönen als einziges Ziel galt,

---

6 Kant 1784, 481



sondern auch ein Gedankenprozess in Gang gesetzt werden sollte, der zur (Selbst-)Reflexion führt. Das Göttliche galt nicht mehr als alleiniges Ideal. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) erkannte: „*Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.*“<sup>7</sup>

Da im Zusammenhang mit dieser fundamental neuen Weise des Strebens nach Erkenntnis auch die Kunst überdacht wurde und intensiven neuen Einflüssen unterlag, wundert es nicht, dass auch in der Musik die Ratio eine größere Rolle spielte. Zwar dauerte es noch eine Weile, bis auch hier das rationale Umgehen mit der Welt bedeutsam wurde, aber bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der Anfang gemacht, musikalische Kompositionen nach neuen Mustern zu gestalten. Denn durch die Reflexion des eigenen Ichs und des Anderen konnte versucht werden, den Geist des Hörers in bestimmte emotionale Richtungen zu lenken und deshalb diese Muster zu entwickeln. Hector Berlioz, ein französischer Komponist und Musikkritiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verwendete in den einzelnen Sätzen seiner „Symphonie Fantastique“ (1830) ein immer wiederkehrendes Kernthema, das er als „idée fixe“ bezeichnete.<sup>8</sup> Er bezweckte damit, die Gedanken und Gefühle des Protagonisten auf musikalischem Wege zu verdeutlichen. Doch schon früher, am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, fand das Erinnerungsmotiv in den französischen Opern sowie in der deutschen romantischen Oper bei E.T.A. Hoffmann, H. Marschner und C.M. v. Weber Verwendung.<sup>9</sup> Als These kann formuliert werden, dass die Betonung des Intellekts und die Entwicklung des Mutes, den eigenen eigenständig zu nutzen, offensichtlich auch zu der Überlegung führte, die Psyche anderer Menschen beeinflussen bzw. lenken zu können. Ein knappes Jahrhundert später entstand aus vergleichbaren Überlegungen die Psychoanalyse.

Mit diesen Überlegungen war die Grundlage für die Ausarbeitung der Leitmotivik gelegt. Selbstverständlich blieb diese neue Herangehensweise nicht ohne Gegner und wurde viel gescholten. Auf die Kritik und ihre Argumentation gegen die Leitmotiv-Technik wird in Kapitel 2.3 näher eingegangen.

Der Begriff „Leitmotiv“ hat sich im Allgemeinen Gebrauch erst um 1870 eingebürgert. Er ist relativ leicht zu entschlüsseln. Der erste Teil des zusammengesetzten Wortes „leiten“ bezeichnet klar die Intention, die hinter der Anwendung der Technik steht: Dem Hörer bzw. Betrachter in anderen Kunstformen soll die inhaltliche Richtung des Kunstwerkes gewiesen werden; er wird im konsequent gestalteten Werk durch das Geschehen geleitet und Szenen und Geschehnisse werden klarer und eindeutiger in ihrem Interpretationsspielraum geprägt.

Der zweite Teil des Begriffes, „Motiv“ (lat. „motus“ = Bewegung, Antrieb), erklärt, womit das Publikum geleitet wird. Die ursprüngliche Idee, der Antrieb der kompo-

<sup>7</sup> Hegel 1955, 57

<sup>8</sup> Rümenapp 2002, 181

<sup>9</sup> Rümenapp 2002, 17

sitorischen Gestaltung, der Kern, aus dem bzw. um den geschaffen wird, wird weiterentwickelt und erhält eine symbolhafte Bedeutung, die den Inhalt einer Szene, in z.B. einer Oper, unterstützen und transportieren und somit den Rezipienten anleiten soll. Vor der Etablierung des Begriffes wurden eine Vielzahl von anderen Bezeichnungen wie „Motiv“, „Figur“, „Phrase“ oder „Thema“ für das Gemeinte gebraucht.<sup>10</sup> Nach Peter Rümenapp lässt sich die früheste Verwendung des Begriffes „Leitmotiv“ im Werk „Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart“ des österreichischen Komponisten und Musikkritiker A. W. Ambros aus dem Jahr 1860 finden.<sup>11</sup>

Zwar gab es in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch keine einheitliche Bezeichnung für die Leitmotiv-Technik, doch spätestens seit 1850 war sie diskutiertes und analysiertes Thema der Musikkritik. Vorher wurde auch bereits vereinzelt darauf eingegangen, jedoch hauptsächlich im Zusammenhang mit den Werken von Richard Wagner (1813–1883) und dort auf Anregung desselben.<sup>12</sup> Wagner selbst nutzte den Begriff „Leitmotivik“ in seinen theoretischen Schriften nicht, sondern beschrieb die Technik als „Gefühlswegweiser“. Da das Wort „Leitmotiv“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die konservative Kritik eine negative Konnotation erhielt, verwarfen Richard Wagner wohlgesonnene Publizisten, wie der deutsche Literatur und Herausgeber Hans von Wolzogen (1848–1938), den Begriff und empfanden ihn als banal.<sup>13</sup>

## 2.2 Die Leitmotiv-Technik und ihre Funktionsweisen – Richard Wagner

Richard Wagner gilt gleichwohl als Entwickler der Leitmotiv-Technik. Er gestaltete seine Opern im Laufe der Jahre immer stärker unter Verwendung dieser Methode und schuf u. a. damit eine völlig neue Art und Weise des musikalischen Dramas. Zwar verwendeten andere Komponisten die Technik des Wiederholens ebenfalls, doch beiläufiger oder rudimentärer.<sup>14</sup> In der Oper „Der Fliegende Holländer“, die Wagner 1841 fertig stellte und die 1843 uraufgeführt wurde, vollzog er den ersten Schritt zur Ausbildung der Leitmotiv-Technik und legte somit den Grundstein für seinen persönlichen Stil.<sup>15</sup> In den folgenden zwei Opern der 1840er-Jahre, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, entwickelte er die Technik zum System fort, und sein Werk „Der Ring der Nibelungen“ (1851–1874) ist ein herausragendes Beispiel für von Erinnerungsmotiven durchflochtene einheitliche Konzeptkunst.<sup>16</sup>

10 Rümenapp 2002, 181

11 Rümenapp 2002, 182

12 Rümenapp 2002, 230

13 Rümenapp 2002, 182, 183

14 Rümenapp 2002, 19

15 Ebd.

16 Rümenapp 2002, 18

Die Entwicklung der Musik im Erbe der Aufklärung war geprägt durch das Bemühen, sie in ihren Zielen konkreter werden zu lassen. Der unbestimmte ungenaue emotionale Ausdruck der frühromantischen Kompositionen sollte in konkretere Inhalte vermittelnde Musik gewandelt werden. Musik sollte in die Lage versetzt werden, planbare Emotionen zu erzeugen.<sup>17</sup> Arthur Schopenhauer, ein deutscher Philosoph des 19. Jahrhunderts, vertrat in seiner Ästhetiklehre (ursprünglich 1819) die Ansicht, dass Musik Gefühle nur allgemein, „in abstracto“, wiedergebe. In der Melodie erkennt Schopenhauer *„die höchste Stufe der Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen“*<sup>18</sup>, die Musik gibt den allgemeinen, unkonkreten Willen wieder. Diese Sicht auf die Musik entspricht der Haltung der Frühromantik. Wagner vertrat zwar auch Schopenhauers Ansicht zur Musik im Rahmen seiner Ästhetik, aber es bildete sich um ihn und Liszt auch das Lager der „Neudeutschen“. Diese vertraten die Ansicht, dass Musik als Verstand und Gefühl anregende Kunst über der Poesie in Hegels kunstphilosophischem System zu stehen habe. Wagner entwickelte auf dieser gedanklichen Grundlage das Leitmotiv-System, in dem er versuchte, musikalische Motive mit bestimmten Bedeutungen zu koppeln.<sup>19</sup> So lässt sich zwar eine Ambivalenz in Wagners theoretischen Äußerungen ausmachen, aber seine praktischen Arbeiten zeigen einen eindeutigen Standpunkt. Dieser wird im späten 19. Jahrhundert auch schließlich gewürdigt, denn in den 80er- und 90er-Jahren des Jahrhunderts werden seine Opern fester Bestandteil der Spielpläne.<sup>20</sup> Franz Liszt schrieb zu der Technik seines Zeitgenossen:

*„Wagner gelingt es durch ein Verfahren, das er auf überraschende Weise anwendet, den Bereich und die Ansprüche der Musik weit auszudehnen. Nicht zufrieden mit der Gewalt, die sie über die Herzen ausübt, indem sie die ganze Reihe menschlicher Empfindungen weckt, macht er es ihr möglich, unsere Ideen anzu-spornen, sich an unsere Gedanken zu wenden, an unseren Verstand zu appellieren, und verleiht ihr so einen moralischen und intellektuellen Sinn.“*<sup>21</sup>

Wagners Anliegen war es, der Musik eine neue Dimension zu verleihen. Nicht nur ungenaue Emotionen, sondern auch logisch hergestellte Zusammenhänge und konkrete Inhalte sollten ihr ermöglicht werden. Dazu musste das Werk einer Oper einheitlicher werden, damit Bedeutungen von Motiven über die gesamte Zeit der Aufführung erhalten bleiben konnten. Theodor Uhlig (1822–1853), ein deutscher Musiker, Publizist, Komponist und guter Freund von Richard Wagner sowie Verfechter seiner Theorien und Techniken, schrieb zu den Neustrukturierungen im Aufbau der Opern:

---

17 Rümenapp 2002, 10

18 Schopenhauer 1987, Erster Band, Seite 373 (§ 52)

19 Rümenapp 2002, 10 f.

20 Ebd.

21 Liszt, Altenburg (Hrsg.), 1989, Band 4, 172

*„An die Stelle des zur Arie oder zur stereotypen Opernnummer künstlich erweiterten musikalischen Themas tritt daher bei ihm das zum stereotypen Charakteristikon erhobene Hauptmotiv des wesentlichen musikalischen Themas, d.h. die bezeichnendsten musikalischen Gedanken ziehen sich bei ihm wie ein rother Faden durch die ganze Oper und dadurch wird derselben eine musikalische Einheit in viel höherem Sinne verliehen, als durch die Aneinanderreihung einer Anzahl verschiedener in sich abgeschlossener Musikstücke.“<sup>22</sup>*

Die Einzelteile eines Musikdramas sollten also aufeinander Bezug nehmen, einander befruchten und eine Einheit bilden, nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern gerade nun auch im Musikalischen.

Eigentlich war es Wagners Ziel, die Rezeption seiner Werke und das Verständnis der Leitmotiv-Thematik ohne Hilfsmittel zu ermöglichen. Die Komposition und ihre Inhalte sollten sich von selbst erschließen. Doch gleichzeitig mit der Entwicklung, Musik Bedeutung zu verleihen, kam ein gesteigertes Interesse an musikalischer Hermeneutik beim Publikum auf, das Erläuterungsschriften zu den Werken verlangte.<sup>23</sup> Einer der bekanntesten Autoren und Kritiker, die sich am intensivsten mit dem Verfassen solcher thematischen Leitfäden befassten, war der bereits erwähnte Hans von Wolzogen. Er vermittelte in seinen Schriften, die sich teilweise konkret und ausschließlich auf einzelne Opern von Wagner beziehen, die Bedeutungen und Hintergründe der zahlreichen Leitmotive, die sich in den Werken finden. Seine Intention war zwar nie, Analysen der Musik zu liefern, sondern vielmehr sich speziell auf die Leitmotive zu konzentrieren, dennoch wurden seine Schriften oft als musikalische und nicht dramatische Untersuchungen angesehen und erlangten trotz Kritik an ihnen große Popularität.<sup>24</sup> Wolzogen legitimierte die Motivinterpretationen damit, dass das Publikum in der Rezeption solcher Werke noch ungeübt sei und Anleitung benötige. Die neue Verbindung von Musik und Text bzw. Inhalt erfassen zu können, bedürfe der Übung oder musikgeschichtlicher Vorkenntnis, und es galt, gegen Vorurteile, wie ein musikalisches Werk beschaffen sein müsse, anzukämpfen. Wie Peter Rümenapp in seiner Untersuchung „Zur Rezeption der Leitmotivik Richard Wagners im 19. Jahrhundert“ erklärt, war sich Wolzogen der Ambivalenz seiner Tätigkeit durchaus bewusst. Einerseits sollten sich der Inhalt und die Zusammenhänge des musikalischen Werkes von selbst erschließen und andererseits wurde ein Bedarf an Hilfestellung offenkundig, denn es traten Verständnisschwierigkeiten beim Publikum auf. Wolzogen erklärte diese Differenz durch alt eingeschliffene Gewohnheiten beim Publikum bezüglich der Beschaffenheit von Opern.<sup>25</sup>

Wagner selbst verfasste ebenfalls Schriften zur Leitmotivik, allerdings handelte es

---

22 Kirchmeyer 1968, Band 3, Sp. 681

23 Rümenapp 2002, 11, 12

24 Rümenapp 2002, 8

25 Rümenapp 2002, 132

sich hierbei nicht um Interpretationen, sondern um theoretische Ausführungen zu der Technik an sich. Zu den umfangreichsten und wichtigsten Schriften gehören seine Werke „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850), „Oper und Drama“ (1851) und der Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ (1879).<sup>26</sup>

Ferner äußerten sich auch weitere Zeitgenossen zur Leitmotiv-Technik Richard Wagners und unterstrichen damit deren Bedeutung.

August Ferdinand Riccius (1819–1886)<sup>27</sup> war Kapellmeister und Komponist. Er schrieb definierend zur Leitmotiv-Technik Richard Wagners:

*„Fast jede Persönlichkeit, oder vielmehr jede durch diese repräsentierte Leidenschaft, ist durch ein bestimmtes Motiv vertreten [...].“*

*„Diese Motive [...] treten jedesmal hervor, wenn diese Ideen oder die stellvertretenden Personen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen sollen.“<sup>28</sup>*

Franz Liszt (1811–1886) erkannte:

*„Er [Wagner] hat die Charaktere seiner Personen und ihrer bezeichnenden Leidenschaften in Musik übersetzt und mit besonderen, sich auf sie beziehenden Melodien begabt.“*

*„Die Melodien sind gewissermaßen Personifikationen von Ideen.“<sup>29</sup>*

So lässt sich auf der Basis der bisherigen Betrachtungen eine vorläufige Definition formulieren:

Leitmotive bilden eine bedeutungsbeladene Einheit von inhaltlicher Aussage und musikalischem Thema, die zur Fokussierung des Rezipienten auf diese Bedeutung in entsprechenden Momenten bzw. Szenen durch Wiederholen und Einflechten führen soll.

Richard Wagner bezeichnete den Ausdruck der Sinfonien Beethovens als unendliches Sehnen, eine unbestimmte Emotion also, die vom Hörer in seinen individuellen Kontext gestellt werden kann. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde schließlich damit begonnen, Musik und Sujet miteinander zu verbinden.<sup>30</sup> Wagner arbeitete – wie bereits erwähnt – nicht nur praktisch an dieser Entwicklung, sondern verfasste auch theoretische Werke, die die Suche nach der Einheit aus Musik und Text voranbringen sollten. Ein charakteristisches Anzeichen schon für die Romantik ist die „Urverwandtschaft“ von Dichter und Komponist<sup>31</sup> und so entwickelte sich der Künstlertyp, der sowohl musikalisches als auch dichterisches Talent in sich vereinigte, wie E.T.A. Hoffmann, Robert Schumann, Franz Liszt und Richard Wagner.<sup>32</sup> Der

26 Rügenapp 2002, 26

27 Wikipedia Schweden, [http://sv.wikipedia.org/wiki/August\\_Ferdinand\\_Riccius](http://sv.wikipedia.org/wiki/August_Ferdinand_Riccius), 13. Juli 2011

28 Kirchmeyer 1985, Band 6, 1, Sp. 194 zitiert nach Rügenapp 2002, 50; bei Kirchmeyer kann die bei Rügenapp angegebene Identität des Autors des Zitats nicht bestätigt werden. Hier ist der Artikel aus der Zeitschrift „Die Grenzboten“ von 1851 ohne Verfasser abgedruckt.

29 Liszt, Altenburg (Hrsg.) 1989, Band 4, 173

30 Rügenapp 2002, 10

31 Floros 1989, 90 ff.

32 Rügenapp 2002, 9

Geist der Zeit lässt sich auch daran erkennen, dass Hegels kunstphilosophisches System in Bezug auf seine Reihenfolge korrigiert wurde. Er reihte die Musik als Kunst unter der Poesie ein, doch der zeitgenössische Musikkritiker und –wissenschaftler Franz Brendel, der die Musik nach den neuen Sichtweisen als Gefühl und Verstand fordernd begriff, stellte sie über die Poesie.<sup>33</sup> Das war ein wichtiger Schritt, denn so war der Weg zu einem vollkommenen Gesamtkunstwerk ein Stück weiter geebnet. Nach Wagners Theorie kann die wahre Kunst erst durch die Synthese der Einzelkünste entstehen.<sup>34</sup> Alle Einzelteile eines Kunstwerkes müssen zusammenpassen und –wirken, um gemeinsam eine größere Bedeutung als die Summe ihrer Einzelteile zu erlangen. So ist die Leitmotiv–Technik unter anderem aus der Hoffnung heraus entwickelt worden, inhaltliche Bedeutsamkeit nicht nur durch Emotionen tragende Musik zu unterstreichen, sondern die Wirkung des Werkes durch parallel erzählende Künste zu erhöhen.

Allerdings müssen die Leitmotive der Musik erst einmal durch die Bilder bzw. den Inhalt des Dramas aufgeladen werden, bevor sie parallel autonom wirken und erzählen können. Wagner beschrieb verschiedene Methoden, um ein Motiv mit einem Gegenstand oder einer Person zu verknüpfen: die demonstrative und die kontinuierliche Bedeutungszuweisung.

Bei der demonstrativen Bedeutungszuweisung kommt es darauf an, die zu verbindende Person, Aktion oder den Gegenstand in ein szenisch isoliertes Bild zu stellen, so dass ausschließlich damit das erklingende Motiv assoziiert werden kann. Wenn später das Motiv erklingt, wird der Fokus automatisch auf den zuvor verbundenen Bestandteil der Szene gelenkt.

Bei der kontinuierlichen Bedeutungszuweisung wird hingegen auf die Isolierung des Inhaltes bei der Verknüpfung verzichtet, und erst durch Erscheinen des Motivs in unterschiedlichen Szenen kann auf seine Bedeutung geschlossen werden. Beim erstmaligen Verwenden des Motivs besteht also noch keine Möglichkeit, eine eindeutige Zuordnung vorzunehmen; erst durch das Erklingen in verschiedenen Kontexten kann logisch ein Zusammenhang hergestellt werden.<sup>35</sup> Das Resultat in der Verwendung des Leitmotivs im weiteren Verlauf des Werkes ist allerdings identisch mit dem der demonstrativen Bedeutungszuweisung.

Ein Leitmotiv ist semantisch belegt. Es drückt etwas aus, das ihm zugewiesen wurde, und vermittelt diesen Inhalt, wenn es aufgerufen wird. Der außermusikalische Sinn verhält sich nicht starr und konstant, sondern verändert sich mit der dramatischen Entwicklung der Handlung weiter. So hängt der Sinn des Motivs vom Kontext des Geschehens ab und kann modifiziert werden; die Bedeutung hingegen ist feststehend und konstant zugewiesen. Zwischen diesen beiden Begriffen wird deutlich unterschieden und zur Unterscheidung dieser Ebenen kann der Gebrauch der Ter–

---

33 Rümenapp 2002, 10

34 Rümenapp 2002, 62

35 Rümenapp 2002, 22

mini nach dem Mathematiker und Philosophen Gottlob Frege (1848–1925) herangezogen werden. Nach seiner Theorie gibt die Bedeutung an, wofür das Motiv grundsätzlich steht und was es vertritt. Diese Aufladung ist fest und einmalig definiert im Werk. Der Sinn hingegen bezieht sich auf den jeweiligen Kontext der Szene. So kann das Leitmotiv im Verlauf der Geschichte verschiedene Funktionen erfüllen und dem Hörer Unterschiedliches mitteilen. Der Sinn ist veränderlich. Allerdings werden die Motive in den Opern Richard Wagners z.B. häufig so angewandt, dass sie den entsprechenden Textstellen folgen und keine Veränderung bzw. Umdeutung vorgenommen wird. Die ursprüngliche Bedeutungszuweisung wird nicht erweitert oder abgeändert, also fallen die Bedeutung und der Sinn zusammen.<sup>36</sup>

Das Leitmotiv kann zur Repräsentation jeglicher Art von dramatischem Inhalt genutzt werden. Es kann Menschen und andere Lebewesen, bestimmte Situationen und Geschehnisse, geistige Zustände, Gegenstände und vieles mehr vertreten. Es ist ein musikalisches Symbol, da im Gegensatz zum Ikon die Bedeutung willkürlich zugewiesen werden kann. Allerdings unterliegen Leitmotive immer auch den in den jeweiligen Kulturkreisen gängigen traditionellen Sinnbelegungen, getragene Musik zum Beispiel repräsentiert Trauer bzw. Ernsthaftigkeit. Somit sind Leitmotive mehr als einfache Symbole, da sie immer Zeichen für etwas und gleichzeitig Ausdruck des Bezeichneten sind.<sup>37</sup>

Die Bedeutungshaftigkeit ist zwar das prägende Merkmal des Leitmotivs und grenzt es von dem einfachen musikalischen Motiv ab, allerdings muss diese Eigenschaft nicht immer in den Vordergrund treten. Leitmotive können auch Teil der Melodie werden und in weitere Musik integriert sein. Ihr rein musikalischer Charakter kann auch hervorgehoben werden. Wenn das Orchester ein Leitmotiv in den Kontext des Satzes integriert, tritt die Bedeutung in den Hintergrund und der Sinn ist stärker harmonischer und musikalischer Natur. Das Leitmotiv muss tendenziell durch Isolation und instrumentale Betonung hervorgehoben werden, um seine erzählerische Funktion wahrnehmen zu können. Die Bedeutung bleibt zwar bestehen und kann später wieder präsent gemacht werden, aber wenn das Leitmotiv Teil der Orchestermelodie wird, wird es vom Komponisten nicht dazu genutzt, Erinnerungen beim Hörer hervorzurufen.<sup>38</sup>

Neben der Hoffnung, die Wirkung eines Werkes durch eine musikalische Ebene mit erzählerischen Qualitäten aufzuwerten, bestand auch die Absicht, durch die Verwendung von Leitmotiven eine größere Einheit des Stückes zu erzielen. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, waren Opern bis zum 19. Jahrhundert, also bis zur Entwicklung der Leitmotiv-Technik, durch voneinander abgegrenzte, in sich musikalisch abgeschlossene Nummern gegliedert, genannt Nummernoper. Dieser

---

36 Rümenapp 2002, 23, 24

37 Rümenapp 2002, 20, 21

38 Rümenapp 2002, 25

Aufbau wurde grundlegend in Frage gestellt und verändert. Wagner verwendete in seiner Schrift „Zukunftsmusik“ aus dem Jahr 1860 den Begriff „Unendliche Melodie“<sup>39</sup>, mit dem er sein Kompositionsverfahren charakterisieren wollte. Die Bezeichnung zeigt ganz deutlich die zu dem traditionellen Opernaufbau konträre Haltung und Absicht Wagners und einiger seiner Zeitgenossen. Durch die Aufhebung der Unterteilung in einzelne Nummern und die Verbindung der verschiedenen Szenen durch Wiedererkennungsmerkmale wie die Repetition von Motiven zur Verstärkung des Handlungsstranges erreichte man die Formung einer Einheit. Diese soll beim Hörer eine stärkere Teilnahme hervorrufen und das Kunstwerk homogener wirken lassen. Die Wiederholung der Motive, also das Gewebe der Leitmotive, lässt die Gesamtheit des Werkes immer wieder präsent werden; der Zuschauer bzw. Hörer erkennt es als in sich geschlossene Einheit. Wagner führte diese Theorien in seinem Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ von 1879 aus.<sup>40</sup>

Leitmotive können zudem zwei verschiedene Aufgaben erfüllen. Sie können als „Ahnung“ oder als „Erinnerung“ eingesetzt werden. Wenn sie dem dramatischen Inhalt und Geschehen in einem weniger eindeutigen Kontext vorausgehend verwendet werden, fungieren sie als „Ahnung“ für Kommendes und bilden durch spätere Bedeutungsbildung und Wiedererkennung eine Einheit. Carl Maria von Weber, der von Wagner sehr geschätzt wurde<sup>41</sup>, beschrieb dies folgendermaßen:

*„Sinnig sind die Hauptmomente der Handlung und des Gefühles durch gewisse eindringende und herrlich wiederkehrende Melodien zusammengehalten und bezeichnet. Was früher Ahnung war, kehrt bestimmt später in voller erfreulicher Gewißheit wieder.“*<sup>42</sup>

Wagner wandte diese Variante an, indem er das Ahnungsmotiv im Spiel des Orchesters etablierte, wo das Publikum noch keinen dramatischen Inhalt erkennen konnte, und es dann in der Versmelodie des Sängers wiederholte bzw. isolierter vermittelte, damit dem Leitmotiv eine Bedeutung zugewiesen wurde. Wagner erläuterte diese Vorgehensweise in „Oper und Drama“ (1851).<sup>43</sup>

Wenn Leitmotive hingegen beim ersten Auftreten eindeutig verknüpft werden und später durch Wiederholung auf diesen ersten Zusammenhang verweisen, bewirken sie eine „Erinnerung“. In der Praxis, wie Wagner in „Oper und Drama“ ausführte, funktioniert die Anwendung konträr zu der Ahnungsfunktion. Die Motiv-Melodie taucht im Gesang eines Darstellers auf, der sich in einer wichtigen gefühlsintensiven Situation befindet, und wird so mit dem Charakter bzw. dem Gefühl verbunden. Dann wandert die Melodie ins Orchester und kann zu einem späteren Zeit-

39 Wagner, Borchmeyer (Hrsg.) 1983, Band 8, 93

40 Wagner, Borchmeyer (Hrsg.) 1983, Band 9, 333 f.

41 Wagner, Borchmeyer (Hrsg.) 1983, Band 9, 313 f.

42 Weber, Kaiser (Hrsg.) 1908, 270

43 Rümenapp 2002, 27



punkt nicht textlich erkenntliche dramatische Verbindungen kenntlich machen.<sup>44</sup>

Wagners Leitmotiv-Theorie zufolge, wie er sie in „Oper und Drama“ beschrieb, soll die Anzahl der musikalischen Motive mit erinnernder oder ahnender Funktion den wichtigsten, das Drama ausmachenden inhaltlichen Motiven entsprechen.<sup>45</sup>

Wagner zufolge kommt es im Drama auf die Gefühlsverwirklichung an. Der Rezipient soll nicht ein rein intellektuell nachvollziehbares Werk dargeboten bekommen, sondern seine Emotionen sollen mit dem Verstand gekoppelt werden. Wenn die Gefühle des Zuschauers nicht bewegt werden, wird er bestenfalls noch interessiert, aber den Ereignissen gegenüber kalt sein. Ist er emotional involviert, hat er das Empfinden, persönliches Interesse am Schicksal des Protagonisten zu haben. Rümenapp formuliert sich auf Wagner beziehend: *„Überzeugen lässt sich nur derjenige, den man auch emotional gewinnt.“*<sup>46</sup> Allerdings ist es wichtig, dass die Gefühlsbedeutung der Motive nicht in irgendwelchen Emotionen der Charaktere liegt, sondern in solchen, die die Geschichte voranbringen und wichtig für die Dramaturgie sind.<sup>47</sup> Der Rezipient würde sonst fehlgeleitet werden und den Überblick verlieren.

Wichtig für das Verständnis der Anwendung der Leitmotiv-Technik ist der Hintergrund von Motivierung im Drama. Der „Held“ einer Geschichte sowie seine Kontrahenten bedürfen eines Zieles, das sie anstreben. Das Bestreben der Antagonisten liegt häufig darin zu verhindern, dass der Protagonist sein Ziel erreichen kann. Beide Parteien handeln innerhalb des Dramas und daraus setzt sich die Einheit der Geschichte zusammen. Dieses allgemeine Verhalten muss für den Zuschauer Sinn ergeben und dafür muss in der Erzählung Wert auf eine gut vermittelte Motivierung der Handlungen gelegt werden. Die Gedankengänge der Charaktere müssen nachvollziehbar sein, da sich sonst Unverständnis und somit Teilnahmslosigkeit auf Seiten der Zuschauer breit macht. Solche „Erklärungen“ der Handlungen können natürlich auf viele verschiedene Arten geschaffen werden. Die offensichtlichsten sind Dialog und Monolog, beide können aber schnell plump und ermüdend wirken. So besteht die Kunst darin, andere Wege zu finden, die die Entwicklung der Gedanken und daraus resultierende Aktionen der Charaktere möglichst klar und einfach verdeutlichen. Ein Weg kann die Verwendung von Musik sein, indem sie, wie zuvor beschrieben, als erinnernder oder Ahnung vorausschickender Faktor eingesetzt wird. Sie selbst wird zum Motiv. Zieht sich diese Bedeutung nun durch das gesamte Werk und hat das Motiv durchgängig die Kraft, Entscheidendes zu vermitteln, wird sie zur den Charakter leitenden Motivierung, zum Leitmotiv.<sup>48</sup>

Leitmotive können sich auch gegenseitig ergänzen und überlagern. Wenn sie

---

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Rümenapp 2002, 45

48 Vgl. Rümenapp 2002, 68

gleichzeitig angewandt werden und miteinander musikalisch harmonieren, können sich vielschichtige Bedeutungen ergeben, und der Sinn der einzelnen Motive verändert sich unter Umständen. Eduard Hanslick (1825–1904), ein einflussreicher österreichischer Musikkritiker, gebrauchte dafür die Bezeichnung „dramatische Polyphonie“, die er in der Kritik zur Wagner-Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ anwandte. Er beklagt allerdings den Umstand, dass dieser Aufbau mit mehreren Leitmotiven intellektuellen Ursprungs sei und die Schönheit des künstlerischen In-stinktes dadurch vernachlässigt werde.<sup>49</sup>

## 2.3 Kritik an der Leitmotiv-Technik

Die Leitmotiv-Technik ermöglichte eine grundsätzlich neue Art und Weise, Opern zu komponieren. Alte Regeln wurden missachtet und konservative Kunstansichten übergangen. So wundert es nicht, dass sich die Kritik nicht scheute, die neue Methode zum Teil sehr negativ zu bewerten. Zu Beginn der 1850er-Jahre bildeten sich zwei Lager heraus, die unterschiedliche ästhetische Standpunkte vertraten. Auf der einen Seite setzten sich die zuvor erwähnten Neudeutschen um Franz Liszt und Richard Wagner für das Fortschrittliche ein, ihnen entgegen stellten sich die Konservativen wie z.B. Eduard Hanslick, Otto Jahn und Johannes Brahms. Fußend auf der Wagner-Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ wurde der Begriff „Zukunftsmusik“, auch Titel eines Wagner-Briefes an Hector Berlioz aus dem Jahre 1860, zu dieser Zeit polemisch ironisch gegen die Neudeutschen angewandt und er hat sich als Sprichwort bis in die heutige Zeit gehalten. Während die progressive Partei um Wagner und Liszt die Meinung vertrat, man könne Musik mit der Sprache verbinden und so den Ausdruck konkreter Inhalte durch die Musik ermöglichen, hielten die Vertreter der traditionellen Musikästhetik dagegen und warfen Wagner vor, von der Musik etwas zu erwarten, was sie nicht leisten könne; ihrer Ansicht nach ist Musik nur dazu in der Lage, allgemeine unbestimmte Gefühle wiederzugeben.<sup>50</sup>

Die Diskussionen und Streitigkeiten um das Thema und die provokanten Thesen Wagners führten so weit, dass die Presse und öffentliche Auftritte zum Schauplatz der Streitigkeiten wurden. Man sprach in Bezug auf die Anhänger der neuen Ideen Wagners von „Wagnerianern“; der Streit, der an den Grundfesten der konservativen Musikästhetik rüttelte, bekam in der Presse die Bezeichnung „Kampf um Wagner“ oder „Wagnerfrage“.<sup>51</sup> Dies und die Beschreibung der damaligen Kritik sind an dieser Stelle erwähnt, damit klar wird, von welcher Wichtigkeit und welchem Ausmaß die Theorie der Leitmotivik Richard Wagners war und dass sie den Einsatz von Musik fortan stark veränderte bzw. erweiterte. Es war eine kleine Revolution. Im Übri-

---

49 Rügenapp 2002, 226

50 Rügenapp 2002, 11

51 Rügenapp 2002, 15

gen trägt das Verständnis der Kritik zum Verständnis des Kritisierten bei.

August Ferdinand Riccius<sup>52</sup> kritisierte allgemein, dass die freie und instinktmäßige künstlerische Arbeit eingeschränkt werde und der Intellekt und die durchdachte Durchstrukturierung die Werke präge. Das führe dazu, dass das Volk, also die nicht professionellen Rezipienten, die Kunst nicht mehr unmittelbar verstehen können und eine Entfremdung stattfinden würde. Die Werke würden unverständlich und elitär.<sup>53</sup> In der Tat waren für die Opern Wagners schriftliche Leitfäden in Form von Beschreibungen der verwendeten Leitmotive nötig bzw. vom Publikum verlangt.<sup>54</sup> Allgemein war der Vorwurf, diese Kompositionstechnik sei zu sehr durch den Verstand gelenkt, verbreitet. Der künstlerische Instinkt und die kreative Intuition würden auf der Strecke bleiben und das Werk durch mechanische Anordnung von Motiven zu einem „Flickenteppich“ werden.<sup>55</sup> Dagegen gehalten wurde von zum Beispiel Hans von Wolzogen, dass der Musiker sehr wohl intuitiv die Motive erdachte bzw. anwandte, so wie er seine Muttersprache spreche, und erst im Kopf des Betrachters oder Hörers setze die rationale Verstandesarbeit ein.<sup>56</sup>

Entgegen einer der eigentlichen Intentionen bei der Arbeit mit der Leitmotiv-Technik, nämlich der einheitsstiftenden Funktion, gab es Kritik, die behauptete, das Gegenteil sei der Fall. Otto Jahn (1813–1868), vielseitig Gelehrter und vor allem tätig in der Archäologie und der klassischen Philologie, vertrat die Ansicht, dass durch die Überbetonung der Details keine Einheit zustande kommen könne. Wagner versuche Musik zu schreiben, die in jedem Augenblick „wahr“ sei und den Inhalten und dem Text in jedem Moment entspreche. Aber Musik, so Jahns Meinung, lasse sich nicht zerstückeln und aufteilen. Dadurch würde die Gesamtheit des Werkes leiden und der musikalische Zusammenhang auseinandergerissen. Im 19. Jahrhundert war die Überbetonung der Details ein verbreiteter Vorwurf gegen die moderne Kunst der Zeit, da sie auch Hegel zufolge schon ein Merkmal der Romantik war, von der man sich zu distanzieren versuchte. Das Problem sei das im Grunde vom Verstand gelenkte und somit unmusikalische Prinzip der Leitmotiv-Technik, da hierbei zwei konträre Herangehensweisen an künstlerisches Schaffen aufeinanderträfen.<sup>57</sup> Otto Jahn schrieb hierzu:

*„Denn daß dieses Manœuvre nichts ist als eine äußerliche Declaration durch ein Vehikel, welches mit dem Wesen der Musik nichts zu schaffen hat, ist ja klar.“<sup>58</sup>*

Außerdem warf er den Werken Wagners vor, aufdringlich auf Zusammenhänge und Handlungen hinzuweisen, die das Publikum ohnehin schon verstehen könne.<sup>59</sup>

52 Vgl. Seite 13

53 Rümenapp 2002, 51

54 Rümenapp 2002, 8 f.

55 Rümenapp 2002, 139

56 Rümenapp 2002, 140

57 Rümenapp 2002, 52 f.

58 Jahn 1854, 127 zitiert nach Rümenapp 2002, 53

59 Rümenapp 2002, 53

Ein weiterer Punkt seiner Kritik war, dass die Verantwortung zur Vermittlung der Inhalte und Motivierungen den Akteuren entzogen würde und sie entmündigt werden würden.<sup>60</sup> Zu der Oper „Lohengrin“ äußerte er, „[...] daß die innere Motivierung der Handlung aus den Handelnden herausgezogen und von ihnen losgelöst werde, so daß sie zu Marionetten werden, während ein anderer, das Orchester, für sie, aus ihrer Seele herausspricht [...]“<sup>61</sup>.

Liszt zum Beispiel hielt dagegen mit der Ansicht, dass die Orchestersprache und der Ausdruck des Sängers sich vielmehr ergänzen und Aktionen klarer motiviert und verborgene Gefühle besser vermittelt werden.<sup>62</sup>

Aus heutiger Sicht betrachtet ist eine eindeutige Positionierung für eine der beiden Seiten gar nicht möglich und wünschenswert. Die Leitmotiv-Technik hat in mehreren Kunstrichtungen Einzug gehalten und ist ein etablierter Faktor zum Beispiel auch in der Filmmusik. Als zwei der berühmtesten Beispiele seien hier die Musik der Filmtrilogie „Der Herr der Ringe“ von Peter Jackson, die Musik stammt aus der Feder von Howard Shore, oder des Italo-Westerns von Sergio Leone „Spiel mir das Lied vom Tod“, die Musik stammt hier von Ennio Morricone, genannt. Als neueres, nicht filmisches Beispiel sei das musikalische Märchen „Peter und der Wolf“ von Sergei Prokofjew genannt, in dem nicht nur jeder Figur der Geschichte ein Thema zugewiesen wurde, sondern diese Motive auch von ihnen zugeteilten Instrumenten gespielt werden. Zum Beispiel wird der Großvater immer von einem Fagott repräsentiert. So lässt sich das Erbe Wagners und anderer Vertreter der Leitmotiv-Theorie nicht mehr aus der kreativen Welt wegdenken und wird mittlerweile auch vom Publikum hauptsächlich intuitiv oder zumindest ohne Hilfestellung erkannt, was selbstverständlich auch darauf zurückzuführen sein dürfte, dass das Mittel nicht mehr so allumfassend und exzessiv wie in den Opern Richard Wagners eingesetzt wird.

## 3 Die Bedeutung von Leitmotiven für die Erzählstruktur in Wort und Bild

---

### 3.1 Leitmotivik in der Literatur – Thomas Mann

Ursprünglich entstanden im musikalischen Zusammenhang und durch Musikinstrumente angewandt, vermag die Leitmotiv-Technik auch in weiteren Kunstbereichen mit anderen Mitteln zu wirken. Wagner hatte eine umfassende und detaillierte

---

60 Ebd.

61 Jahn 1854, 128 zitiert nach Rümenapp 2002, 53

62 Rümenapp 2002, 54

Theorie zur Verfügung gestellt, die allein mit musikalischen Motiven arbeitete. Nicht allzu lange nach den Opern Wagners begann die Umsetzung der Leitmotiv-Theorie in andere Kunstfelder wie die Literatur. Da Musik ein durch Konventionen symbolisch angereichertes, ansonsten abstraktes Kunstmittel ist, eignet es sich für die Verwendung der Leitmotivik sehr gut, da eine Tonfolge mit nahezu beliebigem Inhalt belegt werden kann. Von Natur aus kann diese Abfolge von Tönen keine Aussage haben; nur durch Verknüpfung mit Inhalt, wie in Kapitel 2 ausgeführt, ergibt sich eine Bedeutung. Es kann also als Vermutung formuliert werden, dass bei der Anwendung der Technik in anderen Bereichen als dem Musikalischen darauf geachtet werden muss, dass auch dort an sich relativ neutrale Elemente als Bedeutungsträger mit Inhalt und Relevanz angefüllt werden. Zum Beispiel würden sich dieser These entsprechend Farben im optischen Kunstbereich anbieten.

Thomas Mann (1875–1955) war einer der Schriftsteller, die sich als erste und intensiv der Leitmotiv-Technik in ihrer Literatur bedient haben. In seinen frühen Werken ist Musik an sich schon mit einer Aussage belegt. Sie steht vor allem für Dekadenz, Lebensangst und Todessehnsucht, wobei diese Verbindung vor allem auf Friedrich Nietzsches Beurteilung von Wagner beruht.<sup>63</sup> Der sah in Wagner und seinem Werk eine Gefahr, die die Kultur zu Fall bringen würde. Nietzsche schrieb in seinem Essay „Der Fall Wagner“ (1888):

*„Dem Künstler der décadence – da steht das Wort. Und damit beginnt mein Ernst. Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser décadent uns die Gesundheit verdirbt – und die Musik dazu! Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht Alles krank, woran er rührt, – er hat die Musik krank gemacht –“*<sup>64</sup>

So nutzt Thomas Mann zu Beginn die Musik Wagners und die Leitmotiv-Technik selbst als Motiv und belegt sie eher negativ. Als Beispiel führt Agnes Schlee in ihrer Arbeit den kleinen Herrn Friedemann an, den eine Aufführung der Wagner-Oper „Lohengrin“ in emotionale Verwirrungen stürzt, und Hanno Buddenbrook, dem ebenfalls seine Begeisterung für Wagner-Musik schadet.<sup>65</sup> Die Opern des Komponisten sind vorerst in Manns Arbeiten mit Bedeutung belegt, die meist morbide, wahnhaft oder selbstzerstörerisch geprägt ist.<sup>66</sup> Es fällt schwer zu glauben, dass Thomas Mann ein Verehrer der Musik Wagners war, und tatsächlich schrieb Mann in seinem Essay „Betrachtungen eines Unpolitischen“ (1918):

*„Nicht als Musiker, nicht als Dramatiker, auch nicht als `Musikdramatiker` wirkte er [Wagner] auf mich, sondern als Künstler überhaupt, als der moderne Künstler par excellence, wie Nietzsche´s Kritik mich gewöhnt hatte ihn zu sehen,[...]“*<sup>67</sup>

So ist es auch nicht verwunderlich, dass Wagner mit fortschreitender Entwicklung

63 Schlee 1981, 3

64 Nietzsche 1926, Abschnitt 5, erster Absatz, 15

65 Schlee 1981, 4

66 Schlee 1981, 4, 6

67 Mann 1974, Band XII, 79

Manns wieder aus den Dichtungen verschwindet. Zumindest tritt die Musik so weit zurück, dass sie nicht mehr oberflächlich bzw. direkt genannt wird. Allerdings arbeitet Thomas Mann nun verstärkt daran, die wagnersche Leitmotiv-Struktur in seinen Werken anzuwenden.<sup>68</sup> Mann erklärt zum Beispiel selbst, wie er bei der Arbeit an seinem Roman „Doktor Faustus“ spürte, dass der Aufbau dem Entsprechen müsse, wovon die Geschichte handle, nämlich konstruktiver Musik.<sup>69</sup> Zwar hat Mann hier mit dem „Konstrukt“ der Zwölftonmusik gearbeitet, doch zeigt dies seinen Weg, musikalische Theorien in die Literatur zu übertragen. Des Weiteren sprach Thomas Mann auch von Partituren in Bezug auf seine Schriften.<sup>70</sup> Einerseits ist damit die im Orchester durch die Instrumente und im Roman durch intelligente Anwendung von Symbolik und Metaphorik erreichte Vielschichtigkeit gemeint und andererseits die Art und Weise der Strukturierung und Verwebung der einzelnen Bestandteile, die auch durch Leitmotive erreicht werden soll.

Thomas Mann äußerte sich nur wenig zu der von ihm angewandten Leitmotiv-Technik; theoretische Ausführungen zu seiner Arbeit mit diesem Bezug verfasste er so gut wie nicht. Er fand die praktischen und theoretischen Grundlagen bei anderen, und da er sie nur auf die Schriftstellerei übertrug, sah er keine Notwendigkeit, eigene Gedanken zu dem Stilmittel zu konservieren. In den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ weist er auf die Basis seiner geistigen Arbeit hin. Er nennt das „Dreigestirn“ Schopenhauer, Wagner und Nietzsche, die er als Einheit und geistig eng verwandt beschreibt.<sup>71</sup> In der Philosophie und Musik der drei fand Mann eine Übereinstimmung in der philosophischen Sichtweise der Zeit, und auch in einigen seiner Romane spielt dieses Thema eine Rolle. Thomas Manns Verwendung der wagnerschen Leitmotivik ist ab einem bestimmten Punkt seines Schaffens nicht als einfache Nachahmung oder Übertragung aufzufassen, sondern als gezielter Versuch, philosophische Ideen zum Ausdruck zu bringen.<sup>72</sup> Er verband also die Überlegungen der zwei Denker und des Komponisten, kombinierte sie und durch die Einbindung in seine Arbeit schuf er eine weitere Station in der Entwicklung der Leitmotiv-Technik.

Das Leitmotiv an sich ist völlig aussagefrei. Erst durch die Bindung an ein Geschehen, eine Person oder einen Gegenstand und die darauf folgende Wiederholung gewinnt es an Bedeutung. Auch darf es nicht erstarren, sondern muss angepasst und verändert werden.<sup>73</sup> Die philosophische Ebene des Leitmotivs hat mit der Relativierung der Zeit zu tun. Ein Hauptaspekt der Anwendung der Technik liegt im literarischen Werk wie auch schon im musikalischen darin, es einheitlich und zusammenhängend zu gestalten. Es kann mit Leitmotivik eine gewisse allgemeingül-

---

68 Schlee 1981, 7 f.

69 Mann 1974, Band XI, 187

70 Mann 1974, Band XII, 319

71 Mann 1974, Band XII, 79, 319

72 Schlee 1981, 10

73 Schlee 1981, 23

tige Wirkung der Handlung erreicht werden. Personen können prototypisch erscheinen und Geschehnisse zeitlos und übertragbar. Es kann der Eindruck einer universellen Gültigkeit vermittelt werden und die Rezipienten empfinden das Werk als wichtig. Durch die zeitverbindende und übergreifende Wirkung des Leitmotivs wird eine Einheit der Erzählung erzielt, die zu einer Aufhebung der Zeit führt.<sup>74</sup> Innerhalb der Handlung wird Zeit relativiert, da immer wieder Vorheriges aktuell gemacht wird und Vergangenes gegenwärtig. Ständige „gedankliche Rückblenden“ lassen den Eindruck von Zeit verschwimmen. Die Chronologie der Erzählung wird aufgebrochen. Diese Aufhebung der Zeit führt zu einer Geschichtslosigkeit und einer Loslösung der Figuren aus ihrer Individualität und bringt sie in einen erhöhten, universellen Bedeutungszustand.<sup>75</sup> Die Auflösung der konkreten Zeitgebundenheit führt zur Mythenbildung. Auch Wagner beschrieb in „Oper und Drama“ die mythenschaffende Eigenschaft der Technik.<sup>76</sup> Leitmotivik schafft eine mythisch-göttliche Einheit der Zeiten und löscht Vergangenheit und Zukunft aus.<sup>77</sup>

Der Mythos ist ein Begriff mit einem großen Bedeutungsspektrum. Für Thomas Mann gewannen die Struktur der Mythologie und ihre Eigenschaften mit der Zeit eine immer größere Wichtigkeit. Während zu Beginn seines Schaffens noch die Sichtweise von Wagner eine große Rolle spielte, entwickelte Mann später seine eigene Sicht auf den Mythos. Diese wurde allerdings nicht nur von Wagner, sondern von vielen Quellen beeinflusst und geprägt. So spielte Schopenhauers philosophische Einschätzung eine große Rolle. Er versteht unter Mythos eine zeitlose Existenz, die als Gegenstück zu der sich ständig wandelnden Geschichte zu sehen ist. Aufgrund dieser Omnipräsenz ist der Mythos wirklicher und allgemeingültiger.<sup>78</sup> Wagner sieht im Mythos die Darstellung des Menschen unabhängig von seinem historischen Kontext als pures natürliches Wesen, sozusagen als Urvariante des Menschen. Dies sieht Freud ähnlich, der im Mythos die Darstellung der menschlichen Ursituation sieht.<sup>79</sup> Bei C.G. Jung kann der Begriff mit seiner Vorstellung vom Archetypus gleichgesetzt werden.<sup>80</sup>

Für Thomas Mann ist der Mythos die zum Ausdruck gebrachte stetige Wiederholung, das „Immerwiederkehrende“, das vom Menschen unbewusst oder auch bewusst reproduziert wird.<sup>81</sup> Im Mythos ist die Zeit aufgehoben bzw. alle Zeitebenen fallen zusammen. Mann wertete diese Zeitlosigkeit höher als eine sich ständig verändernde Geschichte und er bezeichnete sich selbst als Erzähler, der „*den Schritt*

74 Peacock 1934, 22

75 Schlee 1981, 51

76 Wagner 1850/51, 214 f.

77 Schlee 1981, 25, 57

78 Schlee 1981, 46

79 Schlee 1981, 46 f.

80 Wikipedia Deutschland, <http://de.wikipedia.org/wiki/Archetypus>, 12.9.2011, „[...]Archetypen sind psychische Strukturdominanten, die als unbewusste Wirkfaktoren das Bewusstsein beeinflussen, dieses präfigurieren und strukturieren. Viele der Archetypen beruhen auf Ur-Erfahrungen der Menschheit wie Geburt, Kindheit, Pubertät, ein Kind bekommen, Elternschaft, das Altwerden, Tod.[...]“

81 Schlee 1981, 48

vom *Bürgerlich-Individuellen zum Mythisch-Typischen* getan“ hat und das individuelle Leben als „*Formel und Wiederholung, ein Wandeln in tief ausgetretenen Spuren*“ auffasst.<sup>82</sup>

Man kann verstehen, warum ein Reduzieren auf die Grundregeln und –eigenschaften des Menschen in einer Erzählung zu universeller Gültigkeit führt. Leitmotivik kann aufgrund ihrer die Zeit relativierenden Eigenschaft ein Schritt auf dem Weg sein, einer Geschichte die Wirkung von Wahrheit, von Absolutem zu verleihen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass durch die intensive Beschäftigung Thomas Manns mit der Theorie der Leitmotivik in psychologischer und philosophischer Hinsicht die Technik weiterentwickelt wurde und dass er durch die Anwendung in anderen Bereichen als der Musik, nämlich seiner Literatur, den Weg für die Verwendung der Leitmotiv-Technik auch in anderen Künsten, wie zum Beispiel dem Film, geebnet hat. Leitmotivik besitzt die Eigenschaft, durch das Aktualisieren und Wiederholen von Vergangenem Zeit zu relativieren und teilweise zu neutralisieren. Das kann zu einer Allgemeingültigkeit der Erzählung führen, da die Entnahme der historischen Gebundenheit, die Auflösung der Einbettung in Zeit zu Mythenbildung führt. Und Mythen, so der Konsens der zuvor genannten Denker und Künstler, haben unwahrheitliche Eigenschaften.

Die bisherige Definition des Leitmotivs wird somit ergänzt durch die neuen Dimensionen der Zeit und des Mythos.

### 3.2 Anwendungsbereiche im Spielfilm

Ende des 19. Jahrhunderts begann sich eine neue Kunstform ihren Weg zu erkämpfen, der Film. Seine lange Zeit stummen Bilder wurden mit Musik, zum Teil von großen Orchestern, begleitet. So tat sich ein überraschend großes neues Feld für die Leitmotiv-Technik auf. Der Stummfilm und auch der in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts entstehende Tonfilm boten im Vergleich zur Oper erweiterte Möglichkeiten, dramaturgische Inhalte mit musikalischen zu verknüpfen. Darüber hinaus wuchs nun auch das Bestreben, den Einsatz der Leitmotiv-Technik im Zusammenhang mit anderen Stilmitteln bewusster zu gestalten. Im Theater wurde schon lange Leitmotivik angewandt<sup>83</sup>, und es wäre über diese Arbeit hinausgehende Untersuchungen wert, herauszufinden, wie dies im Einzelnen geschah. Allerdings konnte nun im Spielfilm der Einsatz der Technik intensiviert werden. Zu Beginn der Entwicklung des Films waren die Kameras noch relativ schwer und unbeweglich. Dies änderte sich mit der Zeit unter anderem durch den technischen Fort-

---

82 Mann 1974, Band IX, 493 f.

83 Als Beispiel sei hier nur die Tragödie „Macbeth“ von William Shakespeare angeführt, entstanden am Anfang des 17. Jahrhunderts. Zum Beispiel zieht sich das Leitmotiv der Verdrehung von Gut und Böse durch das gesamte Drama.



schritt. So konnten z.B. auch die Bewegungen des Bildes mit Bedeutung belegt und wiederholt werden. Doch schon zuvor war selbstverständlich z.B. die Wahl des Kamerawinkels eine Möglichkeit, um Inhalt auszudrücken.

Im Folgenden sollen die unterschiedlichen Bereiche im Spielfilm gelistet werden, in denen sich aufgrund ihrer stilbildenden Eigenschaften die Leitmotiv-Technik anwenden lässt. Diese Auflistung soll die Herangehensweise an die folgenden Analysen verständlicher machen. Es gibt vier übergreifende Bereiche im Spielfilm, die für die Leitmotiv-Technik genutzt werden können.

Am offensichtlichsten und bekanntesten ist die Filmmusik. Wie schon in Kapitel 2.3 erwähnt, sind hier sehr bekannte Beispiele die Musik von Howard Shore zu „Der Herr der Ringe“ und von Ennio Morricone zu „Spiel mir das Lied vom Tod“. Howard Shore hat eigener Aussage nach mit einer komplexen Leitmotiv-Technik gearbeitet. Die Lauflänge des ersten Films der Trilogie beträgt 171 Minuten und ca. 140 sind davon mit Musik begleitet.<sup>84</sup> Daran kann der Stellenwert, der der Musik beigemessen wird, abgelesen werden. Die Filmmusik folgt weniger den Richtlinien und formalen Vorgaben der klassischen Musik, sondern vielmehr dramaturgischen Gesetzen und besteht aus den Leitmotiven, die sich immer wieder abgewandelt wiederholen, und „Füllmusiken“, die überleitende Funktion haben können oder zum Aufbau von z.B. Atmosphäre genutzt werden.<sup>85</sup> Auch Tom Tykwer hat in zumindest einigen seiner Filme musikalische Leitmotive angewendet.<sup>86</sup> Sabine Kessel beschreibt in ihrer Arbeit drei filmische Beispiele, in denen musikalische Leitmotive eine wichtige Rolle spielen. Sie unterstreichen und intensivieren bzw. lenken die emotionale Wirkung der Szenen, in denen sie eingesetzt werden.

Der zweite allgemeine Bereich des Films, in dem Leitmotivik wirken kann, ist der Bereich der Kamera. Sie ist im Laufe der Entwicklung des Kinos immer beweglicher und flexibler geworden und führt den Betrachter durch die Wahl des Bildausschnittes. Folgende Beispiele für Anwendungsarten fallen in diese Kategorie:

- optische Effekte – Zum Beispiel können „Verwischeffekte“ zum Verdeutlichen von Schwindel eingesetzt werden.<sup>87</sup>
- Kamerafahrten
- extreme Brennweiten – Zum Beispiel kann durch ein „Fischaugenobjektiv“ Inhalt bewusst gemacht und später wieder abgerufen werden.
- Atmende bzw. dokumentarische „Wackelkamera“
- Einstellungsgrößen – Zum Beispiel können starke Nahaufnahmen als Leitmotiv eingesetzt werden.
- Lichtsetzung – Das ist ein sehr wichtiger Bereich, da das Licht wie die Musik

<sup>84</sup> Wulff 2009, 172

<sup>85</sup> Ebd.

<sup>86</sup> Kessel 2008, 10

<sup>87</sup> Vgl. den leitmotivischen Einsatz in dem Film „Angst vor der Angst“ (1975), Regie: Rainer Werner Fassbinder.

wichtiger Stimmungsfaktor ist. Lichtveränderungen können dem Betrachter viel über die Situation verraten.

Der dritte Bereich der Filmgestaltung, in dem Leitmotivik wirken kann, umfasst Ausstattung, Kostüm und Requisite. Gegenstände, die normalerweise bedeutungslos sind, können durch Hervorhebung und Kontext mit einer Aussage belegt und zum Leitmotiv werden. Beispiele:

- Farben – eignen sich aufgrund ihrer Bedeutungsneutralität – abgesehen von kulturellen Aspekten – sehr gut
- Muster
- Alltagsgegenstände – Bestimmte unbedeutende Gegenstände können besonders relevant werden.
- Kleider
- Zustände – wie z.B. Regen oder Nebel

Die vierte Gruppe kann abstrakt Aktion oder Inszenierung genannt werden. Hier geht es um die Aussagekraft der speziellen Spielweise, die durch Wiederholung Bedeutung transportieren kann.

- Bestimmtes Verhalten eines Charakters – Schon ein Blick kann inhaltsbeladen sein; aber auch große Gesten und Verhaltensweisen können Leitmotiv werden.
- Textpassagen – Einzelne Sätze, Textabschnitte wie kurze Dialoge oder Monologe, aber auch für den Zuschauer gesprochene Gedanken können wiederholt werden und dadurch mehr Inhalt als den offensichtlichen transportieren.
- Auftreten eines Charakters – Die bloße Anwesenheit von Figuren im Film kann leitmotivische Relevanz besitzen.

Fast in jedem gestalterischen Bereich im Spielfilm ist der Einsatz von Leitmotivik vorstellbar. Sie verbindet die einzelnen Teile und gibt dem Gesamten Einheitlichkeit. Wie schon zuvor erwähnt, handelt es sich bei Leitmotiven um Symbole; die tragenden Elemente haben mit dem Inhalt, mit dem sie belegt werden, von Natur aus nichts zu tun. Sie sind unabhängig und werden erst künstlich mit der neuen Aussage verknüpft. Daraus lässt sich auch für den Spielfilm folgern, dass sich Gegenstände, Zustände, Personen, Blickwinkel der Kamera, etc. am besten als Leit motive eignen, die von sich aus keine eindeutige eigene Aussage besitzen bzw. inhaltsneutral sind. Natürlich ist fast alles mit einer kulturell- bzw. alltagsbedingten Assoziation belegt. Also ist es zusätzlich noch wichtig darauf zu achten, dass diese emotionale Verbindung gering und wackelig ist, um sie besser für die eigenen Zwecke im Rahmen der Handlung nutzen zu können. Zum Beispiel dürfte es relativ leicht sein, die in unserer Gesellschaft positiv verankerte Ausstrahlung eines Mobiltelefons als technisch fortschrittlich und modern zu brechen und die Einheit Te-

lefon mit negativen Assoziationen zu belegen. Diese Neubelegung fand z.B. in dem japanischen Horrorfilm „The Call“ von Takashi Miike (2003) statt. Dagegen wird es schwerfallen, das Bild eines blutigen Messers ins Positive zu wenden. Das Messer kann zwar auf dem Küchentisch liegen, weil damit gerade die Steaks für die Feier mit Freunden zubereitet worden sind und nun eine heitere Runde im Esszimmer speist; so könnte das Messer theoretisch Symbol für einen wundervollen Abend werden, doch wird sich in dem Rezipienten der Geschichte alles dagegen sträuben, das zu akzeptieren, er wird skeptisch bleiben und Schlimmes vermuten. Es muss also abgewogen werden, ob sich ein Element zum Leitmotiv eignet oder ob die traditionelle Aussage zu stark ist.

Ein Geflecht aus Leitmotiven schafft eine Einheitlichkeit des Werkes und erhöht die Anteilnahme des Rezipienten. Das wurde schon in Bezug auf die Opern Wagners festgestellt. Nun kann man vermuten, dass diese Geschlossenheit der Geschichte dadurch erhöht und verbessert wird, dass in einem Gesamtkunstwerk, wie es der Spielfilm ist, in verschiedenen Bereichen Leitmotivik eingesetzt wird. Die einzelnen Teile des Films werden miteinander verbunden und die Berechtigung des Einsatzes der gestalterischen Mittel erhöht. Durch diese größere Verwobenheit, so lässt sich weiter vermuten, kann das Verständnis der Handlung durch den Zuschauer weiter verbessert werden, weil er nicht nur auf einer Ebene zusätzlich angeleitet wird, sondern gleichzeitig auf mehreren. Dadurch kann wiederum die Geschwindigkeit der Erzählung gesteigert werden, was zu erhöhter Spannung beim Betrachter führen sollte.

Die Filmmusik sollte zum emotionalen Verständnis der Szenen beitragen und die Wirkung des Gezeigten unterstreichen. Die Musik kann ein wichtiger Faktor im Aufbau der Spannung einer Geschichte sein, doch darf die Szene ihre Ausrichtung nicht nur aus dem Soundtrack beziehen. Eine unheimliche Szene muss auch ohne Ton bzw. zumindest ohne Musik unheimlich und nicht im Extremfall gegensätzlich wirken. Durch die Musik darf diese Wirkung unterstrichen und durch den Ton dürfen zusätzliche wichtige Informationen gegeben werden, doch die Grundstimmung der Handlung sollte sich auch ohne Hilfe der Musik auf den Zuschauer übertragen. Also ist es vermutlich empfehlenswert, in anderen Bereichen als der Musik im Film Leitmotive einzuflechten, um auch hier die Nachvollziehbarkeit der Handlung zu gewährleisten und das Verständnis zu erhöhen.

## 4 Die Leitmotivik im Werk von Rainer Werner Fassbinder

---

### 4.1 Begründung der Wahl des Regisseurs

Rainer Werner Fassbinder war ein Regisseur, der versuchte Inhalte zu verarbeiten, die ihn beschäftigten und die Teil seines Lebens waren. Immer wieder kann man Parallelen zu seiner privaten Situation oder seine persönliche Einstellung zu gesellschaftlichen Fragen erkennen. Fassbinder war ein Autorenfilmer, da er seine Drehbücher fast immer selbst verfasste und sogar Fremdstoffe hat er durch intensive Bearbeitung zu seinen gemacht. Als Beispiel sei hier die Verfilmung des Theaterstücks von Franz Xaver Kroetz „Wildwechsel“ genannt. Der Autor distanzierte sich von der Umsetzung Fassbinders.<sup>88</sup> Die Meinungen zu dem Film waren sehr gespalten und die Presse wenig positiv. Die Eigenleistung des Regisseurs Fassbinder beim Verfassen des Drehbuches lässt sich allerdings eindeutig ablesen; er schuf ein neues individuell geprägtes Werk.

Bei Autorenfilmen kann stärker als bei anderen davon ausgegangen werden, dass ihr Werk ihre Ideen zum jeweiligen Thema, ihre Sicht des Konfliktes und auch deutlich ihre Vorstellung von verwendeten Stilmitteln wiedergibt. Zwar ist grundsätzlich der kreative Entwurf des Konzeptes eines Films letztendlich immer Aufgabe des Regisseurs, aber wenn er nicht nur z.B. mit begabten Bühnenbildnern, Kostümbildnern und vor allem Kameralenten zusammenarbeitet, sondern auch das Drehbuch von einem zusätzlichen Autor geschrieben wird, ist der Einfluss auf seine Arbeit viel stärker. Dieser Einfluss sollte nicht negativ eingeschätzt werden; er ist nicht nur selbstverständlich und unumgänglich, sondern auch bereichernd. Doch Rainer Werner Fassbinder, das ist weithin bekannt und oft erwähnt, war in allen Bereichen der Produktion seiner Filme sehr präsent und arbeitete oft in verschiedenen Gebieten und oft mehr als es realistisch schien.<sup>89</sup> Durch diese Prägung der Einzelbauteile seiner Spielfilme, aber auch seiner Theaterstücke, weisen diese Fassbinders ganz eigenen und persönlichen Stil auf. Der kann u. a. auch auf unzureichenden Produktionsbedingungen genauso wie auf finanzstarken Voraussetzungen beruhen.<sup>90</sup> In jedem Fall kann man davon ausgehen, dass Fassbinder über den Einsatz der zur Verfügung stehenden Mittel entschied. Für die Analyse, wie sie diese Arbeit anstrebt, sind Werke eines Regisseurs, der einen einheitlichen Stil erkennen lässt, sehr geeignet. Ein Vergleich der Untersuchungsergebnisse wird erst sinnvoll, wenn die Anwendung von Gestaltungsmerkmalen in den untersuchten Werken einen Vergleich zulässt. Rainer Werner Fassbinder hat sich im Rahmen seiner Laufbahn weiterentwickelt und den Einsatz seinen Einsatz filmischer Mittel verbessert. Zum Beispiel hat sich die Anzahl der Einstellungen in seinen Filmen mit der Zeit erhöht. Das lässt auf eine Entwicklung der Fähigkeit schließen, mit kom-

---

88 Spaich 1992, 51 f.

89 Eckhardt 1982, 40 f.; Fischer (Hrsg.) 2004, 284

90 Eckhardt 1982, 56; Spaich 1992, 91

plizierten Projekten umzugehen. Er beschreibt dies im Gespräch mit Corinna Brocher 1972.<sup>91</sup> Von einer Basis für eine Analyse kann also ausgegangen werden.

Rainer Werner Fassbinder ist zudem einer der berühmtesten deutschen Regisseure, zumindest der Nachkriegszeit. Wenn man versucht der Frage, was ihn dazu gemacht hat, auf den Grund zu gehen, erhält man auch die Antwort, warum Filme von Fassbinder für die Analyse in dieser Arbeit herangezogen werden. Fassbinder ist nicht automatisch in das Geschäft des Films geboren worden. Es war nicht unbedingt naheliegend, dass er den gewählten Weg einschlug. Er erarbeitete sich nach und nach die Grundkenntnisse und gewann an Erfahrung durch seine Arbeit im „Action-Theater“ und im „antiteater“. Durch die Kompetenzen, die er dort erlangte, war er in der Lage, die Filmprojekte anzugehen. Mit jedem Projekt lernte er dazu und durch Ausprobieren und Testen seiner Ideen und Einfälle entwickelte er sich weiter. Man kann den Eindruck erhalten, dass er sich sein Wissen weniger durch Studium von Theorie als durch die praktische Arbeit aneignete. Das führte auch dazu, dass Fassbinder nicht nur gängige stilistische Wege beschritt, sondern als freier Geist neue Ideen entwickelte. Ein Fassbinder-Stil, gerade in seinen frühen Jahren, entstand sicher zum Teil aus den Versuchen, Lösungen für Probleme zu finden, die aus schlechten Produktionsbedingungen, nicht zuletzt finanziellen, hervorgingen<sup>92</sup>. Aber wahrscheinlich war diese Handschrift vor allem darin begründet, dass Fassbinder sich durch seine Arbeit weiterentwickelte. Er probierte und experimentierte viel. In den früheren Filmen sind nicht nur weniger Einstellungen verwendet als in den späteren Filmen, die Bilder sind auch statischer und relativ einfach gehalten. Mit der Zeit bemerkt man eine Veränderung. Die Bilder wirken durchkomponierter und bewegter.<sup>93</sup> Fassbinder hatte genaue Vorstellungen von dem, was er erwartete, und brachte diese auch intensiv bei der Kameraarbeit ein. Er erforschte seine Möglichkeiten, testete seine Einfälle und entwickelte so seine eigene Art und Weise. Selbstverständlich stand auch er unter dem enormen Einfluss der Konventionen und war dadurch geprägt, unter anderem da er in seiner Jugend zeitweise exzessiv Kinos besuchte. Die Erfahrungen verarbeitete er in seinen späteren Werken.<sup>94</sup> Diese Mischung aus Tradition und Aufbruch, aus erfolgreich Erprobtem und Experimentellem, diese zum Teil naiv scheinende Herangehensweise gepaart mit einem schon geschulten Auge ist ein spannendes Feld, um eine Analyse der Stilmittel zu betreiben und deshalb auch die Leitmotivik zu untersuchen.

Fassbinder wurde als genial und widersprüchlich bezeichnet, er wurde von der Presse und der Kritik gescholten und auf der anderen Seite hochgelobt. Er polari-

---

91 Fischer (Hrsg.) 2004, 250

92 Eckhardt 1982, 56

93 Eckhardt 1982, 47 f.

94 Eckhardt 1982, 59

sierte und brachte gesellschaftspolitische Debatten in Gang.<sup>95</sup> Er war ein sehr produktiver Regisseur und seine große Werkvielfalt lässt viel Freiheit bei der Auswahl für diese Arbeit. In seiner Gesamtarbeit finden sich durchweg ähnliche Themen wieder, was einen Vergleich begünstigt. Psychologie spielte oft eine große Rolle, Psychoterror und Liebe, Freundschaft und Nähe sowie die möglicherweise daraus resultierende Unterdrückung. Aber auch für Randgruppen ergriff er nicht selten Partei und Homosexualität, die er auch offen bei sich nicht ausschloss, bildete einen weiteren Themenkomplex. Am wichtigsten und allumfassenden ist jedoch das Motiv der Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit.<sup>96</sup> Auch diese konsequente Behandlung von Inhalten auf unterschiedlichste Art und Weise ist einer vergleichenden Analyse zuträglich.

Zu Beginn meiner Beschäftigung mit dem vorliegenden Thema war der 30. Todestag Rainer Werner Fassbinders noch nicht im Blickfeld einer breiteren Öffentlichkeit. Erst in der ersten Hälfte des Jahres 2012 steigert sich die Aufmerksamkeit, eine neue umfangreiche Biografie erscheint<sup>97</sup> und Medien widmen dem Filmregisseur verstärkt Beiträge. Damit rückt das Werk Fassbinders wieder in den Vordergrund des allgemeinen Interesses, und es wird sich zeigen, ob es eine veränderte Beurteilung erfahren wird.

## 4.2 Vorstellung des Regisseurs

Rainer Werner Fassbinder kam als einziges Kind der Übersetzerin Liselotte Irmgard Fassbinder, geborene Pempeit, und des Arztes Dr. Franz Karl Helmut Josef Fassbinder am 31. Mai 1945 in Bad Wörishofen, Bayern zur Welt. Dr. Fassbinder war Allgemeinmediziner und als praktizierender Arzt in München tätig.<sup>98</sup> Hier verbrachte Fassbinder seine Kindheit die er später in verschiedenen Gesprächen als traurig und einsam beschrieb.<sup>99</sup> Die Mutter benötigte für ihre Arbeit Zeit und die Ruhe eines Arbeitszimmers. Der Vater war mit seiner Praxis ebenfalls vielbeschäftigt. So war der junge Fassbinder oft sich selbst überlassen. Mit Geld von der Mutter versorgt, gestaltete er sich seine Freizeit und besuchte von der Mitte der 50er- bis zur Mitte der 60er-Jahre ausgiebig die Kinos der Stadt. Seine Erfahrungen der Kindheit und Jugend vermischt mit den Eindrücken aus den Filmen beeinflussten die Thematiken seiner späteren Arbeit. So prägten ihn zum Beispiel die Wohnverhältnisse mit seinen Eltern. In der 5-Zimmer-Wohnung herrschte ein Kommen und Gehen von fremden Menschen, oft Patienten des Vaters, die kein eigenes Heim be-

---

95 Auf diese Aspekte wird in Kapitel 4.2 näher eingegangen.

96 vgl. Eckhardt 1982, 18

97 Trimborn 2012

98 Eckhardt 1982, 58

99 Spaich 1992, 15; Eckhardt 1982, 59

saßen.<sup>100</sup> Die Lebensumstände forderten bald einen Wohnungswechsel, und schließlich trennten sich die Eltern. Wenig später zwang eine schwere Tuberkulose-Erkrankung die Mutter, den Sohn in einem Heim unterzubringen. So verbrachte Fassbinder einen Teil seiner Kindheit in verschiedenen Heimen.<sup>101</sup>

Er besuchte die Volksschule und später die Realschule, begann viel zu lesen und auch klassische Musik zu hören. Möglicherweise kam er schon hier mit der Idee der Leitmotivik in Kontakt. Er wechselte zwischen verschiedenen Gymnasien, blieb eher unauffällig mit seinen Leistungen und beendete 1964, als er seine „Mittlere Reife“ absolviert hatte, mit 18 Jahren seine schulische Laufbahn.<sup>102</sup>

Fassbinder befand sich nun auf der Suche nach einer Berufsausbildung. Es fiel ihm jedoch schwer, sich für etwas zu begeistern. So versuchte er sich auch in einem Job im Kölner Immobilienbüro seines Vaters, doch nichts schien ihm zu gefallen.<sup>103</sup> Später sagte er im Interview mit Corinna Brocher auf die Frage, was er sich vorgestellt habe, was einmal aus ihm werden solle: *„Ich wusste, ich werd' Filme machen.[...]Das wusste ich, seit ich zwölf war. Das war alles nur eine Frage der Zeit, wann das passieren wird.“*<sup>104</sup> Wahrscheinlich mit diesem Ziel im Hinterkopf nahm er von 1963 an bei Max Krauss und ab 1966 im Fridl Leonhard Studio privat Schauspielunterricht. Nebenbei arbeitete er im Archiv der Süddeutschen Zeitung.

1965 zog Fassbinder mit Christoph Roser zusammen, den er kurz zuvor kennengelernt hatte.<sup>105</sup> Roser fungierte als Vaterersatz und Freund. Auf sein frühes Theaterstück *„Tropfen auf heiße Steine“* ließ Fassbinder im Herbst des Jahres seinen ersten Kurzfilm im Super-8-Format *„This Night“* folgen. In den Jahren 1966 und 1967 stellte er mit Roser als Produzent und auch Schauspieler seine beiden Kurzfilme *„Der Stadstreicher“* und *„Das kleine Chaos“* her. In denselben Jahren reichte er die Werke als Bewerbung an der „Deutschen Film- und Fernsehakademie“ ein, jedoch ohne Erfolg; er wurde abgelehnt. Parallel dazu erreichte Fassbinder allerdings bei einem Wettbewerb für Nachwuchsdramatiker, den die „Junge Akademie München“ ausgerichtet hatte, den dritten Preis.<sup>106</sup>

Schon 1967 trennten sich die Wege von Christoph Roser und Fassbinder wieder.<sup>107</sup> Im August desselben Jahres besuchte Fassbinder eher aus Langeweile heraus das ihm von einer Mitschülerin der Schauspielschule empfohlene „Action-Theater“. Die Halbprofis und Amateure hatten das Theater im Geiste der Zeit als neuen revolutionären Weg gegen die verstaubten Ansichten und Regeln der alt eingesessenen Staatstheater entworfen. Da sich die Möglichkeit ergab, zog Fassbinder, fasziniert

100 Eckhardt 1982, 59 ff.

101 Spaich 1992, 15

102 Eckhardt 1982, 64

103 Spaich 1992, 26

104 Fischer (Hrsg.) 2004, 18

105 Spaich 1992, 26

106 Spaich 1992, 28

107 Spaich 1992, 29

von dem freien Geist, drei Tage später in der kreativen Kommune ein. Der Unfall eines Darstellers brachte ihm auch alsbald die Rolle des Teiresias in „Antigone“, dem aktuellen Stück des Ensembles, ein.<sup>108</sup> Wenig später fiel ein weiteres Ensemblemitglied aus, was für das „Action-Theater“ fast das Ende bedeutete. Fassbinder bemühte sich um dessen Fortbestand und warb Hanna Schygulla als „Ersatz“ an.<sup>109</sup>

Finanziell stand das Theater auf unsicheren Füßen. Die Probleme zeichneten sich auch im Alltagsgeschehen ab, es kam zu Streitigkeiten und Diskussionen. Fassbinder übernahm zunehmend die Regie der Inszenierungen und 1968 hatte sein erstes eigenes Stück „Katzelmacher“ Premiere.<sup>110</sup> Im Juni 1968 folgte die amtliche Schließung des „Action-Theaters“ wegen baulicher Mängel. Aus einer „Trotzdem“-Haltung heraus<sup>111</sup> gründete Fassbinder zusammen mit Irm Hermann, Kurt Raab und Peer Raben ein neues Theater, das „antiteater“. <sup>112</sup> Bis zum Ende des Jahres 1969 entstanden hier neun Inszenierungen. Fassbinder spielte dabei die wesentlichste Rolle; er vereinte bei den meisten Projekten die Positionen des Autors, des Bearbeiters, Schauspielers und Regisseurs in seiner Person. Während dieser Zeit entwickelte er das Drehbuch zu seinem Langspielfilm-Debut, das er schon im Frühjahr 1969 mit dem Titel „Liebe ist kälter als der Tod“ mit Hilfe eines Darlehens realisierte.<sup>113</sup> Das war der Auftakt zu seinem Schritt vom Theater zum Film.

Im Herbst des Jahres 1969 folgte bereits die filmische Umsetzung seines Stückes „Katzelmacher“. Dieser zweite Film brachte ihm die Anerkennung als der bedeutendste deutsche Jungfilmer ein und im folgenden Jahr gewann der Film fünf Bundesfilmpreise.<sup>114</sup> Im Dezember 1969 begann Fassbinder die Dreharbeiten zu seinem nächsten Film „Warum läuft Herr R. Amok?“ und 1970 folgten die Filme „Das Kaffeehaus“, „Rio das Mortes“, „Whity“, „Die Niklashauser Fart“, „Warnung vor einer heiligen Nutte“ und „Pioniere in Ingolstadt“. Bereits während der Dreharbeiten zu „Whity“ zerfiel die „antiteater“-Gruppe. Das gleichberechtigte kollektive künstlerische Arbeiten war nicht vereinbar mit der dominanten Präsenz von Fassbinder. Für ihn war die Zusammenarbeit mit einigen der Bekannten zwar von großer Wichtigkeit, aber das Kapitel „antiteater“ war für ihn abgeschlossen. Allerdings blieb es für ihn sehr wichtig, sich eines auf einander abgestimmten Stabes sicher sein zu können; ohne diesen wäre sein Arbeitstempo nicht haltbar gewesen.<sup>115</sup>

1971 heirateten er und Ingrid Caven. Die Ehe wurde bereits 1973 geschieden,<sup>116</sup> was darauf zurückzuführen ist, dass die private von der Arbeits-Beziehung strapaziert wurde. Ingrid Caven wollte von ihrem Mann auch als Schauspielerin an erster

108 Eckhardt 1982, 154; Spaich 1992, 29, 31

109 Spaich 1992, 31

110 Eckhardt 1982, 154; Fischer (Hrsg.) 2004, 64

111 Fischer (Hrsg.) 2004, 83

112 Spaich 1992, 35

113 Spaich 1992, 37

114 Spaich 1992, 40

115 Spaich 1992, 41

116 Eckhardt 1982, 157, 159



Stelle gesehen werden, wie Fassbinder 1973 im Interview mit André Müller berichtete:

*„Es hat ihr halt nicht genügt, mit mir verheiratet zu sein, sondern sie wollte als Schauspielerin denselben Stellenwert haben, den meinetwegen Hanna Schygulla oder Margit Carstensen haben, aber den kann die natürlich nicht haben, schon gar nicht, wenn sie ihn fordert.[...]Ich bin mit der Ingrid tatsächlich viel lieber alleine zusammen.“<sup>117</sup>*

Im Jahr der Eheschließung fanden auch die Dreharbeiten zu „Der Händler der vier Jahreszeiten“ statt. Der Film wurde als die bedeutendste Leistung eines deutschen Regisseurs nach 1945 gewürdigt.<sup>118</sup> Fassbinder veröffentlicht in der Zeitschrift „Fernsehen und Film“ einen Essay zu dem deutschstämmigen Hollywood-Regisseur Douglas Sirk<sup>119</sup>, ursprünglich Detlef Sierck, und setzte damit den Ausgangspunkt für die Würdigung und Entdeckung von Sirks Werk. Auch persönliche Kontakte zwischen den beiden Regisseuren entwickelten sich später und auf Fassbinders Initiative hin unterrichtete Sirk an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Die Eindrücke und Erfahrungen, die er aus Sirks Werk zog, verarbeitete Fassbinder auch in seinen Filmen. „Angst essen Seele auf“ (1973) war „sozusagen ein Remake“ von Sirks Film „All that Heaven allows“ aus dem Jahr 1956, wie Fassbinder sich ausdrückte.<sup>120</sup>

Im Jahr 1972 fanden die Dreharbeiten zu fünf weiteren Fassbinder-Filmen statt. Im Januar entstand „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“, im März „Wildwechsel“, von April bis August „Acht Stunden sind kein Tag“, im September „Bremer Freiheit“ und von September bis Oktober zum Teil „Fontane Effi Briest“. <sup>121</sup> Mit der Produktion der Familienserie „Acht Stunden sind kein Tag“ sorgte Fassbinder für Erstaunen, da dieses Genre nicht den Ruf seriösen Filmemachens besaß. Die Serie schildert den Arbeiteralltag im Ruhrgebiet. Im Gegensatz zur TV-Presse, die die vorerst auf fünf Folgen angelegte Serie nicht vorbehaltlos akzeptierte, dennoch aber Fassbinder als Stoff für Hintergrundreportagen entdeckte, waren die Publikumsreaktionen überwiegend positiv.<sup>122</sup> Anders verhielt es sich jedoch bei der provokativen Umsetzung des Bühnenstückes „Wildwechsel“, ursprünglich von Franz Xaver Kroetz. Das Publikum fühlte durch teils explizite Darstellung von Nacktheit im Film die Schamgrenze übertreten und die Ausstrahlung im Fernsehen wurde zum Skandal.<sup>123</sup>

Kurz darauf konnte Fassbinder wieder Theater machen. Peter Zadek lud ihn in das Bochumer Schauspielhaus, in dem er Intendant war, als Gastregisseur ein. Fassbinders Inszenierungen von Molnars „Liliom“ und Heinrich Manns „Bibi“ konnten aller-

117 Fischer (Hrsg.) 2004, 267 f.

118 Spaich 1992, 43

119 Eckhardt 1982, 157

120 Spaich 1992, 48 f.

121 Eckhardt 1982, 157, 159

122 Spaich 1992, 50

123 Spaich 1992, 51

dings keinen großen Erfolg verbuchen; die Kritiker waren unzufrieden. Zudem, vielleicht auch deshalb, entbrannte ein Streit zwischen Zadek und Fassbinder, und als dieser Zadek in einer Bühnenszenierung angriff, trennte man sich mit einem Eklat.<sup>124</sup>

Im Sommer des Jahres 1973 beschloss Hanna Schygulla mit anderen Regisseuren zu arbeiten und sich erst einmal von Fassbinder zu trennen. Im Interview mit André Müller berichtet Fassbinder:

*„Wir haben siebzehn Filme zusammen gemacht in vier Jahren. Es ist einfach von mir aus genug gewesen, und von ihr aus war ein Stadium erreicht, wo sie sich fragte, ob sie auch ohne mich was ist oder nicht.“*<sup>125</sup>

Fassbinder hatte in Margit Carstensen schon einen neuen Frauentyp gefunden, der, verletzlich und psychologisch ungefestigter, eine weitere Facette im Werk Fassbinders bildete.

Nach ca. vier Jahren nahmen Hanna Schygulla und Fassbinder ihre Zusammenarbeit wieder auf.<sup>126</sup>

Ebenfalls im Jahr 1973 fanden die Dreharbeiten zu „Welt am Draht“, „Nora Helmer“, „Martha“ und „Angst essen Seele auf“ statt.<sup>127</sup>

In dieser Zeit lernte Fassbinder Armin Meier kennen und es entwickelte sich eine enge Freundschaft und Beziehung zwischen beiden. Den 1974 gedrehten Film „Faustrecht der Freiheit“, in dem Fassbinder selbst die Hauptrolle übernahm, widmete er Meier. Die Reaktionen auf den Film, der ein ziemlich direktes Portrait der damaligen Homosexuellenszene entwirft, entsprachen jedoch nicht seinen Erwartungen und waren eher gedämpft. Heute ist der Film ein Klassiker.<sup>128</sup> Ebenfalls in diesem Jahr wurde „Wie ein Vogel auf dem Draht“ produziert. Die von der ARD in Auftrag gegebene Show sorgte für Ärgernisse in den Führungsetagen des Senders, da Fassbinder Brigitte Mira als Chansons-Sängerin in Szene setzte und sie von Bodybuildern umringen ließ. Insgesamt war die freche Travestie-Show den Auftraggebern zu anzüglich und musste gekürzt werden.<sup>129</sup>

Ernst zu nehmender gestaltete sich ein anderes Projekt Fassbinders, das auch bald seine Probleme offenbaren sollte. Der Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann engagierte Fassbinder, der alte „Action-“ und „antiteater“ Zeiten wieder aufleben lassen wollte, für die Leitung des Theater am Turm „TAT“. Es wurde ein „Mitbestimmungsmodell“ entworfen, dass die Leitung des Theaters regeln sollte. Zusammen mit Kurt Raab und Roland Petri bildete Fassbinder das geschäftsführende Direktorium.

<sup>124</sup> Spaich 1992, 52

<sup>125</sup> Fischer (Hrsg.) 2004, 269

<sup>126</sup> Spaich 1992, 52 f.

<sup>127</sup> Eckhardt 1982, 160

<sup>128</sup> Spaich 1992, 54

<sup>129</sup> Spaich 1992, 54

Die Arbeit erwies sich als wenig erfolgreich und Streitigkeiten im Direktorium nahmen zu. Aus Verdruss über diese Situation schrieb Fassbinder „Der Müll, die Stadt und der Tod“. Als aber der Verwaltungsrat des „TAT“ bei der Planung zum Stück nicht kooperierte, beendete Fassbinder seine Zeit am Theater. Gepaart mit dem Ärger bei den Filmproduktionen „Faustrecht der Freiheit“ und „Wie ein Vogel auf dem Draht“ sagte Fassbinder dem „Spiegel“ in einem Interview, der deutsche Kulturbetrieb müsse nun ohne ihn laufen, und zog nach Paris.<sup>130</sup> Die Erfahrungen am Bochumer Schauspielhaus und am „TAT“ zeigten Fassbinder, dass es an der Zeit war, sich zwischen Theater und Film zu entscheiden, da er beides nicht zu seiner Zufriedenheit schaffen würde. Ein letztes Mal übernahm er 1976 am Hamburger Schauspielhaus eine Theaterregie bei dem Stück „Frauen in New York“ von Claire Booth. Die Inszenierung hatte Erfolg und war ein Höhepunkt der Saison<sup>131</sup>.

1975 wurden die Dreharbeiten zu den Filmen „Mutter Küsters´ Fahrt zum Himmel“, „Angst vor der Angst“, zum Teil von „Satansbraten“ und „Ich will doch nur, daß ihr mich liebt“ umgesetzt. Sein Theaterstück „Der Müll, die Stadt und der Tod“ wurde von Daniel Schmid verfilmt unter dem Titel „Schatten der Engel“. <sup>132</sup> Der Text zu Fassbinders noch unveröffentlichtem Stück sollte im Suhrkamp-Verlag erscheinen und wurde mit Aufregung erwartet. Doch die Kritiker, die sich auf vorab veröffentlichte Exemplare des Bandes stützten, waren sehr entrüstet. Fassbinder wurde „Linksfaschismus“ vorgeworfen, da der Text angeblich antisemitische Sichtweisen unterstütze und vertrete. Die Zeitungen waren sich einig in ihrer ablehnenden Haltung und der Suhrkamp-Verlag reagierte darauf besorgt. Um den Ruf des Hauses nicht zu schädigen, wurde veranlasst, die bereits gedruckten Exemplare zu vernichten. Fassbinder meldete sich aus Paris zu Wort:

*„...natürlich gibt es in diesem Stück auch Antisemiten, leider gibt es sie nicht nur in diesem Stück, sondern eben beispielsweise auch in Frankfurt. [Die Handlung des Stückes findet dort statt, A. d. Verf.] Ebenso natürlich geben diese Figuren, und ich finde es eigentlich überflüssig, das zu sagen, nicht die Meinung des Verfassers wieder, dessen Haltung zu Minderheiten aus seinen anderen Arbeiten eigentlich bekannt sein sollte. Gerade einige hysterische Töne in der Diskussion um dieses Stück bestärken mich in der Angst vor einem neuen „Antisemitismus“, aus der heraus ich dieses Stück geschrieben habe.“*<sup>133</sup>

Die Debatte in der Presse weitete sich jedoch noch aus und die Grundsatzfrage, inwieweit in Deutschland Kritik an jüdischem Verhalten bzw. an Israelischer Politik möglich sei, wurde ausgebreitet. Fassbinder hatte somit eine der größten gesellschaftspolitischen Grundsatzdiskussionen der Nachkriegszeit ausgelöst.<sup>134</sup> Diese Geschehnisse wirkten sich auch auf die finanzielle Zukunft seiner Arbeit aus. So

<sup>130</sup> Spaich 1992, 55, 58

<sup>131</sup> Spaich 1992, 60, 62

<sup>132</sup> Eckhardt 1982, 162

<sup>133</sup> Fassbinder zitiert nach Spaich 1992, 67

<sup>134</sup> Spaich 1992, 66 f.

zeigte sich die Filmförderanstalt 1976 besorgt, antisemitisches Gedankengut zu fördern, und verweigerte die Unterstützung zu dem von Fassbinder in der Zwischenzeit weiter ausgearbeiteten Drehbuch zu „Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond“.<sup>135</sup>

Anfang des Jahres 1976 wurden die Dreharbeiten zu „Satansbraten“ fertiggestellt. Von der Presse damals nicht gewürdigt, sondern kritisiert gilt der Film heute als einer der wichtigsten des Regisseurs.<sup>136</sup> Im Sommer desselben Jahres entstand „Chinesisches Roulette“ und im folgenden Winter „Bolwieser“.<sup>137</sup> In Zusammenarbeit mit dem WDR war ferner eine Umsetzung des Romans „Soll und Haben“ von Gustav Freytag geplant. Die Stellungnahme und Beschreibung des Projekts von Fassbinder in der „Zeit“ brachte ihm jedoch erneut den Vorwurf, ein „linker Faschist“ zu sein, ein, und so stoppte der Intendant des WDR die Umsetzung, um sich von Fassbinders Ansichten zu distanzieren.<sup>138</sup>

Im Herbst des Jahres kündigte der Hanser Verlag den Roman „Die Reise ins Innere der Trauer“ von Fassbinder an, der – wie einem Gespräch mit André Müller zu entnehmen ist – seiner Selbstfindung dienen sollte. Dieser Roman erschien allerdings nie.<sup>139</sup>

Die Stimmung gegen Fassbinder verschlechterte sich zunehmend und sogar gegen seine Berufung in die Jury der Berliner Filmfestspiele wurden Stimmen laut. Die Presse schrieb häufig sehr kritisch über ihn und er galt als „Enfant Terrible“ des deutschen Kulturbetriebes. Die Interessen desselben galten möglicherweise eher der Bewahrung von Sitte und Anstand bzw. kommerziellen Aspekten als der freien Kunst. In anderen Ländern wurde Fassbinder hoch geschätzt und gelobt, so zum Beispiel in den USA. So gab er im Sommer 1977 frustriert bekannt, dass er dorthin übersiedeln werde.<sup>140</sup> Zur deutschen Filmpolitik äußerte er sich bei der Gelegenheit ebenfalls und wurde damit oft zitiert: „*Wenn die Situation noch schlimmer wird, möchte ich lieber in Mexiko Straßenkehrer sein, als in Deutschland Filmemacher...*“<sup>141</sup>. Zur Auswanderung kam es jedoch nicht, da Fassbinder und der zuvor mit ihm im Konflikt geschiedene WDR sich auf ein neues Projekt einigen konnten, das Fassbinder unmöglich ausschlagen wollte. Gegen Ende des Jahres 1977 wurde mitgeteilt, dass Fassbinder Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“ für das Fernsehen in einer mehrteiligen Serie verfilmen werde. Fassbinder blieb in Deutschland und die Vorbereitungen zu dem Großprojekt zogen sich bis 1979 hin.<sup>142</sup>

135 Spaich 1992, 68

136 Spaich 1992, 69

137 Eckhardt 1982, 165 f.

138 Spaich 1992, 70

139 Spaich 1992, 71

140 Spaich 1992, 75

141 Spaich 1992, 78

142 Spaich 1992, 80 f.

1977 fanden auch die Dreharbeiten zu „Frauen in New York“, „Eine Reise ins Licht – Despair“ und zum Fassbinder–Beitrag des Episodenfilms „Deutschland im Herbst“ statt.<sup>143</sup>

In der Mitte des darauffolgenden Jahres 1978 starb Fassbinders Lebenspartner Armin Meier. Kurz zuvor hatten die beiden sich getrennt, lebten jedoch noch im selben Appartement. In diesem fand die Polizei Meier, der durch eine Überdosis Tabletten ums Leben gekommen war. Zur damaligen Zeit sah Fassbinder den Tod als Selbstmord, was aber nie eindeutig geklärt werden konnte. Er machte sich Vorwürfe und litt stark unter dem Ereignis. Aus diesen intensiven Gefühlen heraus entstand der Film „In einem Jahr mit dreizehn Monden“, zu dem schon vier Wochen später die Dreharbeiten begannen.<sup>144</sup> Bereits Anfang des Jahres hatte Fassbinder „Die Ehe der Maria Braun“ gedreht. Auf dem Festival in Cannes waren die Reaktionen auf den Film überragend und er sollte der kommerziell größte Erfolg des Regisseurs werden.<sup>145</sup>

Im Winter 1978/79 zog Fassbinder nach Berlin um und es fanden die Dreharbeiten zu „Die dritte Generation“ statt. Im Juni 1979 begann schließlich der Dreh zu „Berlin Alexanderplatz“, der bis in den April des nächsten Jahres reichen sollte. Im Sommer 1980 begann dann schon die Arbeit an „Lili Marleen“. <sup>146</sup> Die Produktion von „Berlin Alexanderplatz“ sorgte für einigen Aufruhr und Spekulationen. Es war die bis dahin teuerste deutsche Fernsehproduktion und so wurden Stimmen laut, die fragten, ob es nicht ein Fehler des WDR gewesen sei dieses Projekt anzugehen. Allen Bedenken zum Trotz hatte der über 15stündige Film bei seiner Uraufführung großen Erfolg.<sup>147</sup>

Zwei weitere Projekte zu bewegenden Frauenschicksalen verfilmte Fassbinder 1981. „Lola“ und „Die Sehnsucht der Veronika Voss“ stellten eine konsequente Fortführung seiner bisherigen Geschichten dar.<sup>148</sup> Man erkennt, wie in vielen seiner Filme, im letzteren der beiden deutliche Parallelen zum Leben des Regisseurs. Veronika Voss leidet unter Drogenkonsum und tatsächlich war es ein offenes Geheimnis, dass Fassbinder Kokain zu sich nahm. Nicht nur hier verarbeitete er Probleme und Thematiken seines Lebens in seinen Geschichten.<sup>149</sup> Direkter wurde dieser Zusammenhang noch bei der Planung zu dem Projekt „Cocain“ nach dem Buch von Pitigrilli.<sup>150</sup>

Zuvor setzte Fassbinder 1982 das Drehbuch zu „Querelle“ nach dem Roman von Jean Genet um. Der „Cocain“-Film wurde nicht mehr fertig gestellt. Sein eigener

143 Eckhardt 1982, 166

144 Spaich 1992, 83, 89

145 Eckhardt 1982, 168; Spaich 1992, 89

146 Spaich 1992, 91, Eckhardt 1982, 170

147 Spaich 1992, 91, 94

148 Eckhardt 1982, 172 f.

149 Spaich 1992, 105

150 Spaich 1992, 100

Konsum und sein Lebensstil führten am 10. Juni 1982 zu seinem Tod. Er wurde in der Wohnung, die er mit seiner damaligen Lebensgefährtin Juliane Lorenz bewohnte, von ihr gefunden.<sup>151</sup>

Bei den Filmfestspielen zuvor im selben Jahr, war „Die Sehnsucht der Veronika Voss“ mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet worden.<sup>152</sup> Projekte, die Fassbinder zumindest in Gedanken schon begonnen hatte, gab es einige. „Ich bin das Glück dieser Erde“ sollte sich mit Jugendlichen und ihrem Lebensgefühl zu Beginn der 1980er-Jahre beschäftigen. Außerdem waren die Verfilmung von Sigmund Freuds Buch „Der Mann Moses“ und des Lebens von Rosa Luxemburg geplant.<sup>153</sup>

Rainer Werner Fassbinders filmisches Lebenswerk umfasst insgesamt 42 Arbeiten. Er hat ferner auch als Schauspieler in Filmen anderer Regisseure mitgearbeitet und so ergibt sich eine Zahl von ca. 60 Werken, die er in einem beispiellosen Tempo erdachte und umsetzte. Die Drehbücher verfasste er fast immer selbst.<sup>154</sup>

### 4.3 Begründung der Auswahl der untersuchten Filme

Um eine Auswahl von Filmen aus dem Gesamtwerk Fassbinders für die Analyse und Auswertung im Rahmen dieser Arbeit zu treffen, mussten einige Kriterien formuliert werden. Zunächst scheint die Anzahl von drei Filmen angemessen, um einerseits einen hinreichenden Überblick über Fassbinders Arbeit zu erlangen und andererseits den Rahmen und Anspruch dieser Arbeit nicht zu übersteigen. Auch um Etappen seiner Laufbahn vergleichen zu können, bietet sich die Zahl von drei Filmen an. Es scheint sinnvoll, einen Film vom Anfang seiner Karriere, als er noch ein unbekannter Jungfilmer war, einen Film aus der zeitlichen Mitte seines Schaffens und einen Film vom Ende seines relativ kurzen Lebens zu wählen. Vermutlich hat Fassbinder auch seine gestalterischen Möglichkeiten in Bezug auf die Leitmotivik weiter entwickeln können. So kann durch eine größtmögliche zeitliche Verteilung der untersuchten Werke dieser Aspekt am besten geklärt werden.

Um darüber hinaus einen möglichst umfangreichen Überblick über Fassbinders kreatives Spektrum zu erlangen, sollten die ausgewählten Filme verschiedenen Genres angehören, inhaltlich nicht nahe beieinander liegen und in der Gesamtkonzeption möglichst unterschiedlich sein. Wenn man darauf verzichtet, zu experimentelle Arbeiten und ungewöhnliche Randerscheinungen mit in die Auswahl einzubeziehen, sollte sich ein Überblick über Fassbinders Verwendung der Leitmotiv-Technik ergeben. Um die Vergleichbarkeit der Filme sicherzustellen und nicht

151 Spaich 1992, 108

152 Spaich 1992, 105

153 Spaich 1992, 113 f.

154 Eckhardt 1982, 17

durch ihre komplett unterschiedlichen Ziele die Gegenüberstellung zu verhindern, sollten die drei Filme auch eine inhaltliche Gemeinsamkeit aufweisen. Dadurch kann gewährleistet werden, dass ein Vergleich Sinn macht.

Der erste Film, der ausgewählt wurde, ist „Liebe ist kälter als der Tod“. Er ist im Jahre 1969 entstanden<sup>155</sup>, also ganz am Anfang von Fassbinders Karriere als Filmregisseur, hatte eine Drehzeit von drei Wochen<sup>156</sup> und ein relativ geringes Budget<sup>157</sup>. Als Drehbuchautor wird allein Rainer Werner Fassbinder genannt.<sup>158</sup> Es handelt sich bei dem Film vordergründig um eine Gangstergeschichte im Rotlichtmilieu.

Der zweite ausgewählte Film ist „Angst essen Seele auf“. Er ist aus dem Jahr 1973<sup>159</sup>, also aus der Mitte von Fassbinders Schaffen. Die Drehzeit betrug hier nur 15 Drehtage<sup>160</sup> und das Budget belief sich auf ca. 260 000 DM. Auch zu diesem Film schrieb Fassbinder das Drehbuch allein.<sup>161</sup> Der Film stellt eine Analyse und gleichzeitig eine Utopie bezogen auf den Rassismus im Nachkriegsdeutschland dar. Ebenso thematisiert er gesellschaftliche Tabus.

Der dritte ausgewählte Film ist „Lili Marleen“, der im Jahre 1980 gedreht wurde<sup>162</sup> und damit einer der letzten Filme Fassbinders ist. Die Drehzeit betrug in diesem Fall 47 Tage und das Buch wurde nicht hauptsächlich von Fassbinder geschrieben, sondern nur unter seiner und Joshua Sinclairs Mitarbeit von Manfred Purzer nach der Autobiografie „Der Himmel hat viele Farben“ von Lale Anderson. Der Film hatte ein bemerkenswert großes Budget.<sup>163</sup> Die Geschichte erzählt von der unglücklichen Liebe zwischen einem Komponisten namens Robert Mendelson und der Interpretin Willie des Liedes „Lili Marleen“ sowie ihrer Karriere im Dritten Reich.

Bei dieser Auswahl ist die unterschiedliche Entstehungszeit offensichtlich gewährleistet. Das Budget ist auch unterschiedlich hoch, so dass eine Verbesserung der Produktionsbedingungen untersucht werden kann. Das Drehbuch ist bei den ersten beiden Filmen von Fassbinder selbst verfasst worden, beim dritten Film hat er nur mitgearbeitet und nicht die komplette Kontrolle gehabt. Auch das könnte sich auf die Leitmotivik auswirken. Die Geschichten der drei Filme spielen zu unterschiedlichen Zeiten im 20. Jahrhundert und unterscheiden sich inhaltlich und genremäßig stark von einander. Eine Gemeinsamkeit der drei Filme liegt darin, dass immer eine Liebesgeschichte eine wichtige, wenn nicht sogar die zentrale Rolle spielt, denn in jedem Film steht eine Beziehung zwischen Mann und Frau im Zen-

---

155 Eckhardt 1982, 174

156 [http://de.wikipedia.org/wiki/Liebe\\_ist\\_kälter\\_als\\_der\\_Tod](http://de.wikipedia.org/wiki/Liebe_ist_kälter_als_der_Tod), abgerufen am 26.1.2012

157 Spaich 1992, 118 f.

158 [http://de.wikipedia.org/wiki/Liebe\\_ist\\_kälter\\_als\\_der\\_Tod](http://de.wikipedia.org/wiki/Liebe_ist_kälter_als_der_Tod), abgerufen am 26.1.2012

159 Eckhardt 1982, 174

160 Spaich 1992, 398

161 [http://de.wikipedia.org/wiki/Angst\\_essen\\_Seele\\_auf](http://de.wikipedia.org/wiki/Angst_essen_Seele_auf), abgerufen am 26.1.2012

162 Eckhardt 1982, 174

163 Spaich 1992, 409, 322

trum. Durch diese Merkmale sind die Filme einerseits vergleichbar und andererseits möglichst unterschiedlich, um Material für mehrere Untersuchungsaspekte zu bieten.

## 5 Analyse der Werke

---

### 5.1 Vorbemerkung

Im Folgenden wird zu jedem der drei Filme eine kurze inhaltliche Einführung gegeben und eine ausführliche Analyse der einzelnen Szenen mit Schwerpunkt auf der Leitmotiv-Technik und wesentlichen Stilmitteln vorgenommen. Anschließend wird jede Analyse zusammengefasst und entsprechend der Thematik dieser Arbeit ausgewertet.

In einigen Fällen ist die Abgrenzung der einzelnen Szenen voneinander schwer. Hier sind oft inhaltlich zusammenhängende Passagen zu einer „Szene“ zusammengefasst, um die Analyse zu vereinfachen. Diese Vorgehensweise bot sich an, wenn Handlungen in denselben Kontext gehören, aber zum Beispiel an unterschiedlichen Orten stattfinden.

Angaben wie „links“ und „rechts“ beziehen sich immer auf die räumliche Sichtweise des Betrachters.

An dieser Stelle sei noch einmal auf die Eigenschaften der Leitmotiv-Technik hingewiesen. Sie kann in jedem Bereich der Gestaltung angewandt werden bzw. jedes Stilmittel kann leitmotivischen Charakter erlangen. Es handelt sich bei einem Leitmotiv um eine Einheit, die entweder durch demonstrative oder kontinuierliche Bedeutungszuweisung inhaltlich aufgeladen wird, indem sie an entsprechender Stelle explizit eingesetzt und so mit einem Gegenstand, dem Geschehen, einer oder mehrerer Personen oder einer Aussage bzw. Stimmung verknüpft wird. Durch späteres wiederholtes Anwenden dieser Einheit wird dem Zuschauer die Bedeutung wieder ins Gedächtnis gerufen und er wird emotional wie inhaltlich angeleitet. Der Sinn der Anwendung, also die Intention des Künstlers, kann variieren. Diese Anwendung und die Bedeutungsverbindung müssen inhaltliche Relevanz besitzen.



## 5.2 Film 1: Liebe ist kälter als der Tod

### 5.2.1 Inhaltsangabe zum Film 1

Der mehrfach vorbestrafte Zuhälter Franz wird in der Unterkunft eines „Syndikats“ des organisierten Verbrechens gefangen gehalten. Er widersetzt sich Anwerbungsversuchen, auch als er zusammengeschlagen wird. Mit seinem Mithäftling Bruno, dem es wie ihm ergeht, freundet er sich an und fordert ihn auf, sich nach der Entlassung zu treffen. Tatsächlich werden zunächst Franz, dann auch Bruno freigelassen.

Nach intensiver Suche findet Bruno Franz bei dessen Freundin Joanna, einer Prostituierten. Franz wird bedroht und nimmt deshalb schließlich Brunos angebotene Hilfe an, die in Mord an dem Widersacher besteht.

Nacheinander werden von Bruno u.a. ein Waffenhändler, der Widersacher und ein Polizist erschossen. Franz wird dafür verhaftet, aber mangels eines Geständnisses nach 24 Stunden wieder entlassen. Joanna und Bruno sind sich inzwischen näher gekommen und haben gemeinsam Diebstähle begangen.

Alle drei Verbrecher planen nun einen Banküberfall. Bei den Vorbereitungen erschießt Bruno einen weiteren unbeteiligten Mann.

Für den Zuschauer wird jetzt erkennbar, dass Bruno für das Syndikat arbeitet, von dem ihm mitgeteilt wird, dass Joanna während des Banküberfalls ermordet werden soll.

Diese hat aber inzwischen den geplanten Banküberfall bei der Polizei angezeigt und somit unbewusst auch das geplante Attentat auf sich selbst verhindert. Bruno wird beim Tatgeschehen erschossen und Franz und Joanna gelingt die Flucht. Joanna gesteht Franz, dass sie die Polizei informiert hat.

### 5.2.2 Analyse von Film 1

#### Szene 1:

*Sammelzelle des Syndikats / Franz liest Zeitung und gerät in Konflikt mit anderen Insassen*

Die Kameraführung ist geprägt durch starre Einstellungen ohne Bewegung. Es werden überwiegend halbtotale Blickwinkel genutzt. Franz wirkt entspannt wie keine andere der anwesenden Personen, liest Zeitung und raucht. Zu Beginn ist nur die linke Bildhälfte gefüllt. Im rechten Bereich sieht man lediglich eine kahle weiße Wand. Ein zweiter Mann sitzt mit dem Rücken zur Kamera weiter vorne links. Der Mann, der Franz auffordert ihm eine Zigarette zu geben, steht dabei ebenfalls mit dem Rücken zur Kamera. Die darauf folgende Schlägerei findet in der rechten Bildhälfte statt. Nach dem Erscheinen eines Mitglieds des Syndikats wechselt die Ein-

stellungsgröße der Kamera in eine Totale aus der Perspektive des Mannes. Die wenigen Möbel im Raum sind alt und wirken stilvoll.

### **Szene 2:**

*Verhör von Franz / Franz sitzt mit verbundenen Augen in einer Art Büro des Syndikats und soll zur Mitarbeit überredet werden*

Die Kamera ist starr und der Raum in einer Halbtotale gezeigt. Eine antik wirkende Kommode, eine Büste aus Gips und ein Kunstbild an der Wand sollen den Eindruck von Stilbewusstsein, möglicherweise Reichtum und Überlegenheit verdeutlichen. Der Gesprächsführer trägt einen Anzug und Krawatte. Die übrigen anwesenden Syndikatsmitglieder sind ebenfalls gut gekleidet. Ein Mann trägt zwar keine Oberbekleidung, jedoch Anzughose und Lederschuhe. Franz, mit einer Lederjacke bekleidet, steht dazu im Kontrast und wirkt zurückgelehnt leger.

### **Szene 3:**

*Franz ist wieder in der Zelle / Bruno kommt an / Bettlager werden aufgebaut / Franz spricht mit Bruno*

Es herrschen starre Frontaleinstellungen vor, bei denen viel kalte weiße Wand gezeigt wird. Derselbe Mann wie zuvor versucht vom bewusstlosen Franz eine Zigarette zu stehlen. Auch er trägt einen Anzug. Franz wird schon hier als Außenseiter charakterisiert. Franz wiederholt seinen Satz: „Ich will nicht für das Syndikat arbeiten.“ und es wird direkt auf den neu angekommenen Bruno geschnitten. Durch eine lange starre halbnah Einstellung, in der Brunos Blick direkt in die Kamera geht, wird seine Bedeutung für den Film demonstriert. Die Kamera befindet sich auf Augenhöhe und lässt ihn also nicht überlegen, allerdings auch nicht unterlegen, wie in einer Gefangenen-Situation zu vermuten wäre, erscheinen. Franz läuft Bruno durch mehrere unbewegte Einstellungen von rechts nach links hinterher und befragt ihn. Sein Bettlager schlägt Franz nach Bruno neben diesem auf und beginnt wiederum das Gespräch. Er erwähnt das erste Mal seine Freundin, „die er lieb hat“.

### **Szene 4:**

*Am Morgen / waschen / Bruno wird abgeholt und wiedergebracht / weiteres Verhör von Franz / Verabschiedung*

Es werden ausschließlich statische Einstellungen, hauptsächlich in der Halbtotale, verwendet. Bei einer Gelegenheit bietet nun Franz dem Mann aus den vorherigen Szenen eine Zigarette an. Beim Verhör lehnt er eine ihm versprochene „sichere Zukunft“ ab. Bei der Verabschiedung von Bruno sucht Franz dessen Nähe.

### **Szene 5:**

*Bruno und unbekannte junge Frau in einem Zug*

Die erste nahe Einstellung des Filmes gilt der Frau im Zug. Die Kamera befindet sich auf Augenhöhe. Erst nach einer ebenfalls nahen Einstellung auf Bruno wech-

selt die Kamera in die Halbtotale und erklärt die Situation. Es kommt nicht zum Sex, obwohl die Frau sich offensichtlich anbietet. Bruno nimmt nur Geld und einen Apfel, möglicherweise eine Andeutung auf die Geschichte der Vertreibung aus dem Paradies in der Bibel. Die Szene symbolisiert Verführung und Macht und es überwiegen Nahaufnahmen, was zu einer höheren Intensität führt.

#### **Szene 6:**

*Bruno kommt aus dem Bahnhof / Taxi / die erste, falsche Wohnung*

Die Kamera ist unbewegt. Bruno steht mit dem Rücken zur Kamera, als er ein Taxi heranwinkt. Zu diesem Zweck muss er nur mit den Fingern schnippen, ohne den Kopf zu wenden. Vor der Wohnung der genannten Adresse befindet sich die Kamera beim Gespräch mit der Prostituierten sowohl auf ihrer Augenhöhe als auch quasi im Gegenschuss auf der Augenhöhe von Bruno. Hier scheint das Verhältnis ausgeglichen.

#### **Szene 7:**

*Suche nach Joanna*

Nach 22 Minuten Filmlauflänge ist hier die erste Kamerabewegung angewandt. Eine lange Kamerafahrt führt an einem Industriegebiet vorbei. Das Auto, aus dem die Kamera offensichtlich blickt, fährt von rechts nach links. Musik setzt bei ungefähr der Hälfte der Fahrt ein. Als Bruno in seinem Auto wartet, wird ihm wieder Nähe bzw. Sex von einer Frau angeboten. Er lehnt wieder ab. Möglicherweise ist hier der Ansatz eines Leitmotives und die Andeutung von Homosexualität zu erkennen.

#### **Szene 8:**

*Franz und Joanna / Bruno kommt an*

Eine statische Frontalperspektive eröffnet die Szene. Das Zimmer ist sehr hell und weiß eingerichtet und ausgeleuchtet. Die weiße Wand, die wieder die Hälfte des Bildes füllt, schafft die Assoziation zu den ersten Bildern im Syndikatsgefängnis; jedoch bieten hier zwei Fenster eine Verbindung nach draußen. Als Franz wenig später über seine momentane Situation berichtet, darüber, dass er zur Zeit die Wohnung nicht verlassen kann, bestätigt sich dieser Eindruck. Franz freut sich nicht sichtbar über Joannas Heimkommen. Er sieht nicht auf und spielt nachdenklich mit seiner Waffe. Auf die Aussage Joannas hin, dass sie vielleicht ein ruhiges Leben mit Familie beginnen sollten, steht Franz einfach auf und geht aus dem Bild. Franz trägt wie zuvor ständig seine Lederjacke. Bei der Entscheidung von Franz zum Mord an dem Türken mit den Worten „O.K., Kleiner“ zu Bruno verweilt die Kamera auf letzterem, obwohl das ja ein wichtiger Schritt für Franz ist. Das zeigt dem Betrachter die Gewichtung von Bruno in der Geschichte und skizziert seine Rolle deutlicher.

**Szene 9:***Kaufhaus, Brillenkau*

Bruno geht voran. Sie fahren mit der Rolltreppe in die Abteilung mit den Sonnenbrillen. Es ist zwar üblich, im Kaufhaus die Rolltreppe zu benutzen, doch ist sie gleichzeitig ein wichtiges Bild. Sie bewegt sich nur in eine Richtung und man muss kaum etwas tun, um bewegt zu werden. Franz und Joanna haben sich auf einen Weg begeben, auf dem es kein Zurück gibt. Das ist ihnen zwar noch nicht bewusst, aber Bruno geht voran und leitet sie auf diesem Weg. Bruno trägt seinen Anzug mit Kravatte und Mantel darüber. Er steht so schon äußerlich im Kontrast zu Franz. Am Tresen für den Verkauf der Sonnenbrillen wendet die Kamera amerikanische Einstellungsgrößen an. Sie ist untersichtig positioniert, und im Vergleich zu der bisherigen Geschwindigkeit des Filmes sind die Schnitte nun sehr schnell. Durch diese Mittel wird die Überlegenheit der drei Diebe und die Überforderung der Verkäuferin gut gezeigt. Die Drei sind überwiegend schwarz gekleidet, wohingegen die Verkäuferin ein helles Kleid trägt. Die Sonnenbrillen sind eine weitere Abgrenzung zu der übrigen Welt. Bruno will, was allerdings erst beim wiederholten Betrachten des Filmes bewusst wird, die beiden, Franz und Joanna, im Interesse des Syndikats weiter von der Gesellschaft und einem bürgerlichen „anständigen“ Leben, das sich beide ja eigentlich wünschen, entfremden. Zugleich bieten die Sonnenbrillen vermeintlichen Schutz vor der restlichen Welt, den gerade Franz nötig zu haben scheint. Diesem Zweck dient vermutlich auch seine Lederjacke.

**Szene 10:***Waffenkauf / Mord*

Die Szene ist geprägt durch statische Einstellungen.

**Szene 11:***Franz und Joanna in ihrer Wohnung erst allein / Bruno kommt hinzu / Joanna lacht Bruno aus*

Joanna betrachtet sich kurz im Spiegel, was dem Zuschauer ihr Reflektieren über sich und ihre Situation beschreibt, und direkt darauf teilt sie die Überlegungen nicht nur Franz, sondern sogar direkt dem Zuschauer mit, denn beim Beenden ihres Satzes sieht sie direkt in die Kamera, die sich dabei auf ihrer Augenhöhe befindet. Die Einstellungsgröße ist hierbei halbnah. Beim Gegenschuss auf Franz ist die Kamera allerdings aufsichtig, was seine Unterlegenheit zeigt. Diese entlädt sich wenig später in Gewalt, als Franz Joanna eine Ohrfeige gibt, weil sie Bruno ausgelacht und sich ihm entzogen hat, obwohl Franz sie ihm angeboten hatte. Zuvor verbleibt die Kamera, solange Joanna steht oder geht, auf der Höhe ihres Gesäßes; dies gibt der Szene, unterstützt durch den Text, eine eindeutig sexuelle Ausrichtung. Bei Franz lässt sie auch die Berührung zu. Bei Bruno ebenfalls, allerdings nur kurz und sie ist es, die die Situation beendet, indem sie ihn auslacht und sich ent-

zieht. Das war das erste Mal, dass Bruno die Nähe einer Frau gewollt hat, jedoch nicht von ihr angeboten, sondern von einem anderen Mann. Nach dem erklärenden und die Ohrfeige begründenden Satz von Franz entfernt die Kamera sich wieder von ihm und Bruno steht zwischen den beiden, was die Verhältnisse in dem Dreiergespann zumindest aus Sicht von Joanna nun deutlich charakterisiert.

### **Szene 12:**

#### *Der Türke wird erschossen*

Es herrschen statische Einstellungen vor. Wieder ist, wie schon zuvor, zu Beginn der Szene nur der linke Teil des Bildes gefüllt. Der rechte Bereich zeigt wieder nur kahle Wand. Franz füllt ihn dann mit seinem Erscheinen. Der Türke wird in einer Nahaufnahme gezeigt und Franz kurz danach ebenfalls, was an Einstellungen aus Western erinnert, in denen dieses Stilmittel zum Teil überspitzt verwendet wird. Es isoliert die beiden Kontrahenten und lässt sie sich buchstäblich gegenüberstehen. Allerdings schießt hier nicht einer der beiden, sondern wieder Bruno, was in einem Duell, das ja angedeutet wird, unüblich ist. Nach einem nicht eindeutigen Blick verlässt Joanna das Café, bevor Bruno die Kellnerin erschießt.

### **Szene 13:**

#### *Spaziergang / Tötung des Polizisten*

Gefilmt wurde in der Totalen und die Kamera fährt rückwärts. Es ist eine lange Einstellung, die zeigen soll, dass Franz sich, zumindest vermeintlich, wieder frei bewegen und unbeschwert sein kann. Die Drei genießen ihre Freizeit, wobei Bruno auch hier die meiste Zeit einen Schritt vorausgeht. Ein Polizist spricht mit Franz und Bruno erschießt ihn, eine ähnliche Konstellation wie in der Szene zuvor.

### **Szene 14:**

#### *Verhör von Franz auf dem Polizeirevier*

Die Kamera fährt, fast synchron mit dem Gang des Kommissars, kontinuierlich von einer Seite des Büros zur anderen und wieder zurück. Franz wird schließlich in der Nahaufnahme gezeigt, als er sagt: „Wir sind anständig geworden.“ Ab da werden die beiden untersichtig gefilmt, der Kommissar stark und Franz nur leicht. Beide fühlen sich überlegen, der Polizist, weil er weiß, dass Franz das, was er sagt, nicht schaffen kann, und Franz, weil er weiß, dass er wieder frei gelassen werden muss, weil nichts gegen ihn vorliegt.

### **Szene 15:**

#### *Joanna telefoniert*

Joanna befindet sich in einer von zwei Telefonzellen sehr weit außen im Bild. Das verbildlicht, dass sie sich mit der Zeit in die Enge getrieben und zum Handeln gezwungen fühlt. Sie steht unter Druck, da sie spürt, dass Bruno Franz und sie entzweit bzw. in eine falsche Richtung treibt.

**Szene 16:***Joanna kommt heim zu Bruno*

Die Kamera zeigt eine ähnliche Einstellung wie zu Beginn von Szene 8. Nun ist es Bruno, der auf dem Bett nachdenklich mit der Waffe spielt. Zum ersten Mal ist er freizeitlich gekleidet. Er trägt keine Krawatte, ein leicht aufgeknöpftes Oberhemd und keine Schuhe. Er hat zumindest kurzzeitig den Platz von Franz eingenommen. Die Kamera fährt in einem 90°-Winkel um das Bett mit Bruno. Das ist die stärkste Perspektivenänderung der Kamera innerhalb einer Einstellung im ganzen Film. Sie zeigt Joannas Wechsel des Blickwinkels auf Bruno, denn sie zieht sich vor ihm aus und legt sich erwartend zu ihm. Er beachtet sie aber so gut wie nicht. Joanna versucht Bruno für sich zu gewinnen und auf ihre Seite zu ziehen. Sie will wichtig sein und geliebt werden, auch wenn es nur körperlich ist. Da sie Franz nicht von Bruno trennen kann, versucht sie nun den umgekehrten Weg, was ihr aber nicht recht gelingt.

**Szene 17:***Joanna und Bruno gehen Einkaufen und Stehlen*

Bruno und Joanna wirken wie ein gutes Team. Die Kamera ist so bewegt wie nie zuvor im Film, was zeigt, dass die Situation sich zuspitzt und gerade für Joanna aufwühlender wird. Sie muss sich entscheiden für einen der beiden, da sie die Dreier-Situation nicht verträgt. Die Handlung der Szene, das Zusammenspiel der beiden wirkt fast idyllisch und leicht, doch die Szene ist mit Musik unterlegt, die die Stimmung verändert. Hohe Töne und viel Hall sind mit einem Frauengesang gepaart. Das lässt die Szene etwas entrückt und träumerisch erscheinen und Zweifel an der „intakten Zweisamkeit“ aufkommen.

**Szene 18:***Bruno holt Franz von der Wache ab / die beiden überprüfen die Bank*

Die erste Einstellung zeigt eine klare Symmetrie. Bruno sitzt wartend im Auto genau in der Bildmitte. Als Franz aus der Wache kommt, ist das Bild ebenfalls sehr symmetrisch aufgebaut. Er kommt genau in der Mitte aus dem Gebäude. Das verdeutlicht, dass die beiden Männer für einander von zentraler Bedeutung sind; in diesem Fall exakt bildlich dargestellt. Die darauf folgende Autofahrt ist eine lange Einstellung, in der wenig gesprochen wird. Bruno fährt den Wagen; er ist somit wieder die treibende Kraft auf dem Weg zum nächsten Verbrechen. Er soll Franz als Mittäter an das Syndikat binden. In der Bank findet sich dieselbe symmetrische Einstellung wie im Auto. Bruno sitzt rechts und Franz auf der linken Seite in den Sesseln. Bruno steht als erster auf.

**Szene 19:***Besprechen des Überfalls*

In der ersten Einstellung geht Joanna von links nach rechts und wieder zurück und

stellt Fragen. Das korrespondiert mit Szene 14 auf der Wache beim Polizeiverhör. Hier ist die Kamera zwar unbewegt, doch eine Verbindung zwischen Joanna und der Polizei ist geschaffen. In den folgenden Bildern wird jeder einzeln gezeigt, was mit Brunos Text übereinstimmt, dass sie sich nämlich nach dem Überfall trennen müssen. Franz und Joanna werden jeweils im Zentrum des Bildausschnittes gezeigt, wohingegen Bruno weiter am Rand, nach außen gedrängt, positioniert ist.

#### **Szene 20:**

##### *Vorbereiten des Überfalls / Freier wird verprügelt*

Die Einstellung ist wieder statisch und vergleichbar mit den vorherigen Szeneneröffnungen in der Wohnung. Bruno sitzt zwischen Joanna und Franz. Joanna ist halbnackt, während die Männer komplett, wie zuvor, bekleidet sind. Sie versucht damit möglicherweise in den Mittelpunkt zu gelangen, doch der wird von der großen Maschinenpistole auf dem Tisch eingenommen. Die Musik wirkt traurig und getragen. Die Situation verheißt nichts Gutes. Als der Freier anwesend ist, macht die Kamera einen Schwenk von rechts nach links von Franz über den Freier zu Joanna. Als Bruno mit dem zusammengeschlagenen Freier weg ist, bekommt Joanna etwas Aufmerksamkeit von Franz. Spätestens jetzt wird ihre Entscheidung für einen der beiden fallen.

#### **Szene 21:**

##### *Bruno bringt den Freier weg und tötet ihn*

Eine Kamerafahrt in der Frontalperspektive von rechts nach links zeigt Bruno, wie er den Freier in ein Auto schafft. Die Bilder erinnern fern an die bedeutend längere Kamerafahrt bei Brunos Suche nach Joanna. Auf dem Schrottplatz fährt Bruno von rechts ins Bild und die Kamera schwenkt weiter nach links, so dass Bruno mit dem bewusstlosen Mann wieder von rechts ins Bild geht.

#### **Szene 22:**

##### *Bruno trifft Attentäter*

Im Hintergrund der ersten Einstellung sind drei Flipperautomaten zu sehen, die als Symbole für Joanna, Franz und auch Bruno gesehen werden dürfen, welche Spielbälle des Syndikats sind. Auch Bruno wird ja nur gesteuert und leichtfertig eingesetzt. Sein Tod zum Schluss ist einkalkuliertes Risiko. Die beiden Männer werden zunächst im Gespräch von hinten gezeigt, während sie an den Automaten spielen. Die Mitglieder des Syndikats steuern und lenken, ja spielen fast mit den Menschen, die sich nicht wehren können. Die zwei Automaten korrespondieren mit Franz und Joanna.

#### **Szene 23:**

##### *Der Überfall*

In der ersten Einstellung wird der Eingang der Bank als zentrales Element in der

Totalen gezeigt. Der zur Ermordung Joannas gedungene Mann wartet in seinem Auto. Er wird im selben Bildausschnitt und zentriert, genau wie Bruno in Szene 18, als er auf Franz wartete, gezeigt. Drei Männer, wie später klar wird von der Polizei, warten neben der Bank. Somit sind es drei gegen drei. Das Auto mit Bruno, Franz und Joanna fährt wieder von rechts ins Bild. In der Telefonzelle wird Joanna dieses Mal zentriert gezeigt, was verbildlicht, dass sie sich nun entschieden hat und einen klaren Weg verfolgt. Das stimmt mit ihrem Text überein. Auf ihrem Rückweg zum Wagen wird sie durch das Fernrohr eines Gewehrs beobachtet und bewegt sich von links nach rechts, also konträr zu der für Bruno mittlerweile charakteristischen Richtung. Als die Schüsse fallen und Bruno festgenommen werden soll, sind die Bilder schnell geschnitten, was wie in Szene 9 beim Brillenklaue Hektik und Verwirrung vermittelt.

#### **Szene 24:**

##### *Die Flucht im Auto*

Die naheste Einstellung im ganzen Film ist hier auf Bruno, genauer seine Augen, gewählt, als Joanna ihm die Sonnenbrille abnimmt und seine Augen schließt. Als Franz und Joanna seine Leiche den Verfolgern in den Weg werfen, fahren sie von links nach rechts durch das Bild. Die Richtung steht, wie zuvor erwähnt, im Kontrast zu den dominierenden Bewegungsrichtungen Brunos im Film. Es entsteht eine lange Pause, bevor Franz auf Joannas Geständnis, dass sie die Polizei informiert habe, antwortet. Seine Reaktion fällt jedoch nicht gewalttätig und etwas milder als erwartet aus. Die letzte Einstellung, eine große Totale, die weit in die Landschaft zu sehen ermöglicht und somit im Kontrast zu den kahlen weißen Wänden in vielen vorherigen Szenen steht, wird lange gehalten. Das Auto auf der Straße mit Franz und Joanna entfernt sich vom Betrachter. Der Himmel ist wolkenverhangen und die Musik getragen und in trauriger Stimmung. Der Film endet mit einer Blende in Weiß.

### **5.2.3 Arbeitsergebnisse zum Film 1**

Der Film ist in Schwarz-Weiß gedreht. Er entstand als erster Langspielfilm (1969) nach der Theaterzeit Fassbinders und die Beschaffung des Budgets, trotz geringer Höhe, gestaltete sich schwierig.<sup>164</sup> Die Geschichte um das Gangstertrio behandelt unehrliche Freundschaft und die Ausweglosigkeit mancher gesellschaftlicher Klassen, womit Fassbinder die gesellschaftskritischen Tendenzen seiner Arbeit in der Theaterzeit fortführt.

Die Kameraführung ist geprägt durch lange bis sehr lange, statische bzw. sogar

---

<sup>164</sup> Eckhardt 1982, 84



starre Einstellungen, unter denen niedrige Brennweiten und halbtotale Einstellungsgrößen dominieren. Der Blick der Kamera auf das Geschehen ist fast immer uneingeschränkt und aus sehr klaren Perspektiven gewählt. Häufig erinnert das Gezeigte an Theater, was sicherlich mit den Produktionsbedingungen und den Erfahrungen der Filmschaffenden zusammenhängt. Allerdings können die kahlen, weißen Hintergründe und freigelassenen Bereiche in den Einstellungen auch als „Zitat“ bzw. Hommage an Godard gesehen werden, mit dem sich Fassbinder zu dieser Zeit viel beschäftigte. Dies geht auch aus einem Interview mit Hanna Schygulla hervor.<sup>165</sup>

Die Lichtsetzung ist sehr ausgeglichen. Die Szenen sind gleichmäßig und hell ausgeleuchtet, was zum Teil im starken Kontrast zu ihrem Inhalt steht. Hanna Schygulla äußert sich dazu ebenfalls im Interview mit Robert Fischer. Fassbinder wollte gerne den Kontrast zwischen den Geschehnissen der Geschichte und den Wünschen der Charaktere auf diese Art zeigen. Er wollte nicht die düstere Geschichte auch in einem düsteren Licht darstellen, sondern beabsichtigte durch weiches Licht und wenig Schatten eine Leichtigkeit und Entrückung der Situation zu schaffen.<sup>166</sup> Das kommt auch in den zum Teil unnatürlich nachdenklichen, bedächtigen und langsamen Dialogen zum Ausdruck sowie durch die zum Teil verwendete Musik, wie z.B. in Szene 17, in der Joanna und Bruno im Supermarkt stehlen. Offensichtlich wollte Fassbinder die Geschichte eindeutig aus der Realität entrücken und ihre Fiktion verdeutlichen.

Es gibt in dem Film sich wiederholende Motive.

Das erste ist der Versuch des Mitgefangenen von Franz, von diesem eine Zigarette zu erhalten. Dieses Motiv ist nur auf die erzählerische Zeitspanne im Gefängnis des Syndikats beschränkt. Wenn man die Zigarette, die den gesamten Film hindurch ein wichtiges und dominantes Element, für ein Leitmotiv jedoch viel zu inflationär und allgegenwärtig eingesetzt ist, mit der Bedeutung der Sehnsucht und des Freiheitswunsches verbindet, folgt daraus die Erklärung für Franz' Handeln: Erst verweigert er die Zigarette mit Gewalt, dann verweigert er sie nur noch mit Beleidigung, wenn man das Anspucken so werten möchte, und schließlich gibt er aus freien Stücken eine Zigarette ab. Die Bedeutung des Motivs wäre demnach, dass er die Kontrolle über seine Freiheit behalten möchte. Der Sinn variiert. Zuerst möchte er sich behaupten und sich nichts gefallen lassen. Er muss sich durchsetzen, zur Not mit Gewalt. Später kann er etwas von seiner Freiheit, die er sich dem Syndikat gegenüber vermeintlich erkämpft hat, abgeben. Er tritt friedlich auf. Man kann also dieses Verweigern und schließlich doch Abgeben einer Zigarette als Leitmotiv betrachten.

Ein weiteres, sich durch den Großteil des Films ziehendes Motiv ist anderer Art. Es

165 „Du liebst mich sowieso“, Regie: Robert Fischer, Dokumentation 2002, ca. 7:30 Minute:Sekunde

166 Ebd., ca. 15:25 Minute:Sekunde

ist nicht in die offensichtliche Handlung integriert, sondern in die Inszenierung. Bruno bewegt sich fast immer innerhalb des Bildausschnittes von der rechten zur linken Seite. Die Figur Brunos wird mit diesem Stilelement verknüpft, als man ihn zu Beginn des Films in die Sammelzelle des Syndikatgefängnisses bringt. Durch drei sich gleichende statische Einstellungen direkt hintereinander, bei denen der Hintergrund nur aus weißer Wand besteht, geht er fast schlendernd von rechts nach links durch das Bild. Wieder aufgegriffen wird dieses Motiv an zahlreichen Stellen im Film, zum Beispiel sucht Bruno in Szene 7 nach Joanna. Er fährt mit seinem Auto die Straße von rechts nach links entlang. Das ist eine sehr lange und wiederum prägende Einstellung, zumal sie das erste Mal Bewegung der Kamera selbst beinhaltet. In der 21. Szene schafft Bruno den Freier in ein Auto. Hierbei ist die gleiche Bewegung von rechts nach links zu verzeichnen und Bruno bewegt sich in dieselbe Richtung. Wenig später kommt er mit dem Auto auf dem Schrottplatz wiederum von rechts ins Bild gefahren. Innerhalb einer Szene, die eine Bewegung zeigt, sollte sich natürlich nicht von Einstellung zu Einstellung die Bewegungsrichtung ändern, da das sonst Verwirrung beim Betrachter verursachen kann. Aber der Weg zum Auto und das Ankommen mit dem Auto auf dem Schrottplatz könnten getrennt behandelt werden. Das sind die deutlichsten Beispiele. Weitere unauffälliger sind: In Szene 12 bei der Ermordung des Türken befindet sich Bruno auf der rechten Seite; in der folgenden Szene bei dem Spaziergang geht Bruno auf der rechten Seite; auch in der Bank mit Franz in der 18. Szene sitzt Bruno rechts. Additiv zu diesem Motiv ist die Gegenbewegung von Brunos Hauptkontrahenten gewählt. Viel sparsamer eingesetzt ist gegen Ende des Filmes die Bewegung von links nach rechts typisch für Joanna. Bei der Besprechung des Überfalls in Szene 19 sieht man in der ersten Einstellung Joanna von links nach rechts durch das Bild gehen. Sie geht auch ein paar Schritte zurück, allerdings nur bis zur Mitte. Zusammen mit der Assoziation an die Bewegung des Kommissars bei Franz' Verhör auf der Wache ergibt sich schon hier ein Bild von Joanna als Kontrahentin, wenn auch zunächst unauffällig, da ihr dies selbst vermutlich noch nicht bewusst ist. Kurz vor dem Banküberfall in Szene 23 kehrt sie zum Auto zurück und wird dabei durch das Fernrohr des Gewehrs beobachtet. Die Einstellung sticht, im Gegensatz zu Joannas Hinweg zur Telefonzelle, hervor, da sie optisch keiner bisherigen Einstellung entspricht; es wurde augenscheinlich ein starkes Teleobjektiv verwendet. Sie bewegt sich von links nach rechts. In der darauf folgenden letzten Szene wirft Joanna Brunos Leiche aus dem Auto. In der dafür gewählten Einstellung fährt das Auto von links nach rechts durch das Bild. Diese Zuweisung von Bewegungsrichtungen bzw. Bereichen im Bild, speziell für Bruno, ist als Leitmotiv zu betrachten. In den Einstellungen direkt nach seiner Ankunft in der Zelle wird das Motiv etabliert und mit Bedeutung belegt; Bruno übernimmt die führende Rolle. Der Sinn der Anwendung durch den Film hindurch variiert nur leicht. Die Bedeutung bleibt immer gleich.

Ein drittes Motiv, das bei der Untersuchung des Filmes auffällt, ist das Ablehnen

und Ignorieren von Liebe bzw. eher Nähe und Sex, wobei der Film beides tendenziell gleichsetzt, durch Bruno. Das erste Mal verzichtet er auf das Angebot einer Frau in Szene 5. Hierbei handelt es sich offenbar nicht um eine Prostituierte, womit auch klar wäre, dass seine Abneigung nicht dahingehend speziell ist. Ein weiteres Mal entzieht er sich der Situation in Szene 7, hier sogar gleich zweimal, wobei das letztere der tragfähigere Beleg ist. Ein drittes Mal nimmt er ein Angebot nicht an in Szene 16, dieses Mal von Joanna. In einer Szene zuvor (11) will er sich vor allem auf Grund des Drängens von Franz Joanna nähern, doch das schlägt fehl. Dieses Sich-Verweigern gegenüber bzw. Unfähigsein zu körperlicher Nähe kann ebenfalls als Leitmotiv betrachtet werden. Im Zug wird sein Handeln mit Bedeutung belegt, nämlich dass er die Kontrolle behalten bzw. sich nicht von seinem Ziel abbringen lassen will. Möglicherweise ist es aber auch eine grundsätzliche Unfähigkeit zu Nähe, da er im Zug von einem Opfer erzählt, das mit seiner Freundin auf einer Bank gesessen hat und das sie dann getötet haben. Möglicherweise ist der Grund für seine ablehnende Haltung gegenüber Nähe zu Frauen auch Homosexualität. Auf jeden Fall variiert der Sinn des Einsatzes des Leitmotives von Situation zu Situation.

Ein weiteres sich wiederholendes Motiv ist das direkte In-die-Kamera-blicken einiger Protagonisten. An wenigen Stellen wird der Zuschauer geradezu fixiert. Beim ersten Erscheinen von Bruno in der 3. Szene sehen sich der Zuschauer und Bruno lange gegenseitig an. Im Zug in Szene 5 kann man sich nicht sicher sein, ob erst die junge Frau und dann Bruno gerade noch an der Kamera vorbei sehen oder doch direkt hineinblicken. Und schließlich schaut Joanna in Szene 11 nach dem Betrachten im Spiegel direkt zum Zuschauer in die Kamera. Für ein Leitmotiv scheint dieses Motiv nicht stark genug zu sein, zumal die Bedeutung variiert, aber ein auffälliges Stilelement ist es auf jeden Fall.

Die Leit motive in dem Film „Liebe ist kälter als der Tod“ wirken wenig in die Gesamtgestaltung integriert. Wenn man sie in die in Kapitel 3.2 definierten Grundkategorien einordnen möchte, fallen sie alle unter die Rubrik Aktion bzw. Inszenierung. Musik wurde zwar im Film eingesetzt, doch nur zur Erzeugung von Atmosphäre und dem flüssigeren Übergang der Szenen, jedoch nicht als Mittel der Leitmotivik. Für eine Aufhebung der Zeit mit der möglichen Mythologisierung der Geschichte reicht das Leitmotiv-Gewebe nicht aus. Dennoch wird durch die Stilmittel eine Einheitlichkeit des Filmes erreicht.

## 5.3 Film 2: Angst essen Seele auf

### 5.3.1 Inhaltsangabe zum Film 2

Emmi ist eine sympathische Putzfrau in fortgeschrittenem Alter. Eines Tages, als sie in einer Kneipe Schutz vor Regen sucht, lernt sie Ali, einen freundlichen marokkanischen Gastarbeiter mittleren Alters, kennen und kommt ihm näher.

Ihre Arbeitskolleginnen sowie Tochter und Schwiegersohn zeigen sich voller Vorurteile gegenüber dieser Verbindung.

Als Emmi und Ali heiraten, um unbehelligt zusammen leben zu können, reagieren Arbeitskolleginnen, Familie und sogar der Händler im Gemüseladen mit Ablehnung, offener Feindseligkeit und Ausschluss aus der Gemeinschaft.

Um dieser Ausgrenzung zu entfliehen, fahren Emmi und Ali in Urlaub. Nach ihrer Rückkehr haben sich die Verhältnisse tatsächlich etwas verändert, denn Emmis Unterstützung wird gebraucht: Der Händler will nicht länger auf Umsatz verzichten, die Enkelin muss beaufsichtigt werden, auf der Arbeit gibt es eine neue Kollegin.

Nun kommt es allerdings zu Differenzen zwischen Emmi und Ali, die ihn zeitweise zu einer früheren Freundin, der Kneipenwirtin, zurückkehren lassen.

Emmi sucht jedoch Ali am Arbeitsplatz und in der Kneipe auf, um ihn zur Rückkehr zu ihr zu bewegen.

Nach einem versöhnlichen Gespräch muss Ali aber zunächst akut wegen der Operation an einem Magengeschwür ins Krankenhaus. Emmi hält zu ihm und wacht an seinem Bett.

### 5.3.2 Analyse von Film 2

#### Szene 1:

*Emmi sucht die Kneipe auf / tanzt mit Ali / beide gehen zusammen los*

Die Kameraführung ist in der Szene abwechslungsreich gehalten und häufig bewegt. Die erste Einstellung ist eine Totale von weit hinten im Raum, bei der eine Musiktruhe im Vordergrund zu erkennen ist. Diese wird im weiteren Verlauf der Szene und des Films eine Bedeutung haben. Die Kamera ist auf der Höhe der Tischplatte eingerichtet. Der Raum wirkt etwas leer und Emmi an ihrem Tisch verloren. Ihr Tisch ist der einzige, der quer aufgestellt ist. Auf den Tischen liegen rote Tischdecken mit weißen Deckchen. Das Rot als Signalfarbe und Zeichen für Liebe und Leidenschaft setzt so gleich zu Beginn die treffenden Eindrücke. Beim ersten Gespräch von Emmi mit der Wirtin fährt die Kamera an sie heran. Das bewirkt eine Verdichtung der Situation und erklärt dem Zuschauer Emmis Relevanz für die Geschichte. Als Ali sie zum Tanzen auffordert, stellt er sich hinter sie, was man auch

im übertragenen Sinne zu verstehen hat. Er nimmt sie so auch vor den anderen Leuten in Schutz. An der Musiktruhe wird nun der Tango eingestellt, der für die beiden charakteristisch bleiben soll. Nach dem Tanz setzt sich Emmi an ihrem Tisch mit dem Rücken zu den anderen Personen in der Bar, da ihr diese nun unwichtiger sind; sie hat ja nun Gesellschaft.

Es steckt viel Bewegung in der Kameraführung und möglichst viel Abwechslung, was der Eröffnungsszene guttut. Die Kamera ist häufig leicht versteckt hinter einer Stuhllehne oder ähnlichem. Sie nimmt somit eine Beobachtungsposition ein. Als Zuschauer fühlt man sich dadurch eher so, als ob man in eine fremde Welt schaut, als dass man Teil der Szenerie ist. Nahaufnahmen deuten an, wer im weiteren Verlauf wichtig für die Geschichte sein wird.

### **Szene 2:**

*Gespräch von Emmi und Ali im Treppenhaus / Nachbarin gibt Emmi Geld zurück und tratscht mit anderer Nachbarin*

Die Kamera ist sowohl in ihrer Position als auch in ihrer Bewegung variierend. Zu Beginn der Szene ist Emmi in Bewegung und Ali steht still. Diese Einteilung ändert sich mit der Zeit und der Aufbau der Szene funktioniert eher dahingehend, dass Emmi vorgeht, eventuell auch nur ein paar Schritte, und Ali ihr folgt. Die Kamera verfolgt die beiden, wodurch sie beim Treppensteigen automatisch untersichtig dargestellt werden. Das scheint sie in ihrer noch so unausgeprägten Zweisamkeit zu bestärken. Doch als die Nachbarin Emmi Geld zurückgeben will, wird sie untersichtig und Emmi leicht aufsichtig gefilmt, was nun die Sichtweise der Nachbarin verdeutlichen soll, die sich überlegen fühlt. Auch wurde hauptsächlich von ihrer Seite aus gefilmt. Das Gitter, das das Treppenhaus von der Nachbarin trennt, verdeutlicht die Trennung zwischen den verschiedenen Welten bzw. Lebenseinstellungen der beiden Frauen. Eine Kamerafahrt an die beiden tratschenden Nachbarinnen beschließt die Szene. Die Fahrt bewirkt wiederum eine Verdichtung der Situation. Die beiden Frauen schaukeln sich in ihrer Ablehnung gegenseitig hoch. Im Treppenhaus prägen harte Schatten, die jedoch nicht dominieren, das Bild.

### **Szene 3:**

*Emmi und Ali sind in ihrer Wohnung / sie beschließen, dass Ali bleibt / Ali kann nicht schlafen und geht zu Emmi*

Die erste Einstellung der Szene ist durch die Türöffnung zur Küche gefilmt, so dass sie wie gerahmt wirkt. Im Gespräch wird das erste Mal im Film Adolf Hitler erwähnt. Die Kamera ist bei diesem Dialog untersichtig. Gerade in dieser Szene, aber auch im gesamten Film, ist oft durch einen Türrahmen gefilmt worden. Das ist ein typisches Merkmal für Fassbinder-Filme, das er oft einsetzt. An dieser Stelle kann man es so deuten, dass die Tür eine Verbindung darstellt zwischen unterschiedlichen Bereichen und diese Bereiche die Welten von Emmi und Ali sind.

**Szene 4:**

*Beide stehen morgens auf, frühstücken und gehen aus dem Haus*

Gleich die zweite Einstellung der Szene ist eine Naheinstellung auf Emmi, was dem Zuschauer zusammen mit ihrem Gesichtsausdruck ihr plötzliches Erstaunen verdeutlicht. Im Gespräch wird Emmis Kaffee gelobt. Als das Thema auf Alis Heimatland kommt, wird erneut durch den Türrahmen gefilmt, da wieder der Unterschied zwischen den beiden deutlich wird. Die Kamera ist bewegt und gleicht Einstellungen der Situation gemäß aus. Es werden Kamerafahrten angewandt.

Die letzten drei Einstellungen sind auf der Straße aufgenommen, als die beiden in unterschiedliche Richtungen zu ihrer Arbeit gehen. Emmi und Ali werden beide jeweils einzeln gezeigt und dann räumlich zwischen den beiden die Nachbarin, die aus dem Fenster die Situation beobachtet. Dieser Aufbau zeichnet schon ein Bild der Problematik. Die Nachbarin, stellvertretend für alle Hindernisse, die die Beziehung noch belasten werden, ist zwischen den beiden positioniert.

**Szene 5:**

*Pause bei Emmis Arbeit*

Emmi ist umringt von den Kolleginnen. Es werden nach dem Etablieren der Situation Naheinstellungen auf die einzelnen Personen gezeigt, wobei Emmi am nächsten gefilmt wird. Die letzte Einstellung durch ein Flurfenster auf Emmi wird lange gehalten und ihre innere Aufgewühltheit durch eine Kamerafahrt an sie zum Ausdruck gebracht.

**Szene 6:**

*Streit zwischen Tochter und ihrem Mann / Emmi besucht die beiden und erzählt, sie sei verliebt*

Das Umgehen des Mannes mit seiner Frau steht in starkem Kontrast zu der späteren Kritik der beiden an Emmis und Alis Beziehung. Auch das christliche Kreuz an der Wand unterstreicht diese Scheinheiligkeit. Wieder wird eine Kamerafahrt eingesetzt, als die Szene eine entscheidende Wendung nimmt. Als Emmi davon erzählt, verliebt zu sein, wird sie untersichtig gezeigt.

**Szene 7:**

*Emmi wartet in der Kneipe auf Ali / die beiden treffen sich vor Emmis Haus*

Emmi und die Wirtin werden beide intensiv gezeigt, wie sie sich gegenseitig oder die Tür betrachten. Emmi, die wieder eine Cola bestellt hat, wird in der Naheinstellung, die Wirtin in einer halbnahen und amerikanischen Einstellung gefilmt. Die Bilder und die Situation deuten auf eine Rivalität zwischen den beiden hin. Es werden viele Kamerafahrten angewendet; die Wirtin wird parallel auf ihrem Weg begleitet und an Emmi wird zu Beginn herangefahren und am Ende der Szene entfernt sich die Kamera wieder.

**Szene 8:**

*Abendbrot bei Emmi mit Ali / der Sohn des Vermieters kommt zu Besuch*

Zu diesem Zeitpunkt will Emmi kein Geld von Ali annehmen und sie will auch nicht über seine finanzielle Beteiligung am Lebensunterhalt sprechen. Die beiden sitzen wieder gemeinsam an einem Tisch, was ein häufiges Bild im Film ist. Während des Gespräches mit dem Vermieter wird zwischen den einzelnen Personen, wie üblich, hin und her geschnitten. Doch als Emmi erschrocken erwidert, dass die beiden heiraten werden, fährt die Kamera an sie heran und ändert so den Blickwinkel auf die Situation. Die Änderung der Umstände wird auch von der Kamera umgesetzt.

**Szene 9:**

*Feiern in der Kneipe*

Es besteht ein Blau-Rot-Kontrast zwischen den Tischdecken und den Fenstervorhängen. Auch so ist ein Gegensatz, der ja auch in den beiden Hauptfiguren zu finden ist, verdeutlicht. Die Kamera befindet sich wieder auf Tischhöhe und zeigt Emmi, als sie an der Musiktruhe steht, untersichtig. Wieder tanzen Emmi und Ali, dieses Mal jedoch ohne zu sprechen. Die anderen beiden Frauen sind außen vor. Es haben sich zwei Gruppen gebildet.

**Szene 10:**

*Emmi und Ali verlassen das Standesamt nach der Hochzeit und gehen Essen.*

In dieser Szene regnet es wieder wie zu Beginn des Films, als sich Emmi und Ali das erste Mal begegneten. Die Einstellungen sind vorwiegend Totale, so wirken die beiden etwas verlassen und allein, was ja zunehmend den wahren Verhältnissen um sie herum entspricht. Die Kamera fährt parallel zu Emmi und Ali. Vor dem Betreten des Restaurants erwähnt Emmi wieder Adolf Hitler. Im Restaurant wird das Paar am Tisch sitzend wiederum durch die Türöffnung gefilmt; auch hier ist die Tür das Tor zu einer ungewohnten Welt, da beide ungeübt im Verhalten mit dem Ober sind.

**Szene 11:**

*Die Kinder von Emmi und deren Partner sind zu Besuch / Emmi erzählt von der Hochzeit / die anderen sind empört*

Beim Blick auf die Gäste befindet sich die Kamera wieder auf Tischhöhe. Nachdem Emmi von der Heirat erzählt hat, fährt die Kamera langsam in einer nahen Einstellung über die Gesichter der Besucher. Ihre erstaunten Mienen lassen nichts Gutes ahnen. Nachdem alle wütend gegangen sind, weint Emmi das erste Mal. Die Kamera schwenkt hierbei so in eine Halbtotale, dass der kaputte Fernseher im Vordergrund noch zu sehen ist. Ali streichelt Emmi den Kopf, um sie zu trösten, was einen Kontrast zu der Szene bei Emmis Tochter schafft, dessen Mann sie sehr schlecht behandelt hat.

**Szene 12:**

*Ali versucht einkaufen zu gehen, wird aber nicht bedient / Emmi beschwert sich und wird rausgeworfen / auf dem Rückweg gerät sie in Streit mit ihren Nachbarinnen*

Der Teil der Szene, der sich in dem kleinen Laden abspielt, ist in Bezug auf die Kamera eher unspektakulär. Ein klassischer Schuss-Gegenschuss-Aufbau mit Variationen erzählt die Situation. Beide Parteien, erst Ali und der Verkäufer, dann Emmi und der Verkäufer, werden hier optisch gleichberechtigt behandelt bzw. neutral dargestellt. Nur durch den geführten Dialog bezieht der Zuschauer Position gegen den Verkäufer. Der kleine Laden, dessen Regale voll sind und der eigentlich ein wenig zu klein für seinen Inhalt wirkt, spiegelt eine kleinbürgerliche Welt wider, die von Vorurteilen durchzogen ist.

Beim Streit im Treppenhaus befindet sich wiederum eine der Nachbarinnen hinter einem Fenstergitter. Auch die anderen werden durch das Geländer der Treppe gefilmt. Sie scheinen sich hinter den Gittern zu verbergen. Das verbildlicht ihre Angst vor Ungewohntem und Neuem; sie versuchen sich vor neuen Einflüssen zu schützen.

**Szene 13:**

*Ali kommt von der Arbeit und Emmi macht die Abrechnung ihrer Finanzen / Paula, Emmis Kollegin, kommt zu Besuch und ist schockiert über Ali*

Die Kamera ist bewegt, aber nicht hektisch. Sie gleicht flexibel Freiräume aus. Emmi und Ali sind nun so weit in ihrer Beziehung, dass sie ihr Geld zusammenlegen und gemeinsame Pläne schmieden. Das vermittelt dem Zuschauer, dass auch er sich auf die ernstesten Absichten der beiden verlassen können soll. In dieser Szene tritt das Badezimmer zum dritten Mal visuell ins Blickfeld. Beim ersten Mal hat Emmi nach einer Zahnbürste für Ali gesucht, beim zweiten Mal umarmten sich die beiden nach ihrer ersten Nacht und nun beim dritten Mal schaut Emmi kurz dem nackten Ali beim Duschen zu und macht ihm ein Kompliment. Das Badezimmer bzw. die Szenen im Badezimmer sind auch ein Mittel, um die Intensivierung der Beziehung zwischen den beiden zu verdeutlichen. Es wird über den Spiegel gefilmt und Emmi bleibt in der Tür stehen. Das vergegenwärtigt unterschwellig die Distanz bzw. den Unterschied zwischen den beiden, den es zu überwinden gilt. Nicht nur von außerhalb bekommt die Beziehung Druck, sondern auch innerhalb müssen Probleme bewältigt werden. Noch treten die nicht intensiv hervor, doch lässt diese Szene trotz all ihrer Vertrautheit und Selbstverständlichkeit Probleme ahnen.

Die Reaktion von Paula wird mit einer Nahaufnahme gezeigt.

**Szene 14:**

*Ali holt seine Freunde, um bei Emmi zu feiern / die Polizei kommt wegen Ruhestörung*



Die Kamera fährt an die Wirtin und Ali heran, um die Situation zu verdichten. Sie bietet ihm an, einmal wieder vorbei zu kommen, und Couscous wird erwähnt. Dadurch werden Bedürfnisse bei Ali geweckt, die später zum Problem werden. Im Treppenhaus wirft das Licht harte Schatten des Treppengeländers, der Nachbarinnen und der beiden Polizisten an die Wand. Alle werden untersichtig gezeigt. Als Emmi die Tür öffnet, befindet sich die Kamera hinter ihr in der Wohnung; nicht auf Seiten der Polizisten, die leicht untersichtig gezeigt werden, da sich die Kamera auf Emmis Augenhöhe befindet. In der Wohnung ist die Kamera auf Tischhöhe positioniert.

#### **Szene 15:**

##### *Emmi wird von den Arbeitskolleginnen ausgeschlossen*

Emmi sitzt allein auf der Treppe auf demselben Platz wie zuvor, allerdings stehen ihre Kolleginnen in einem Grüppchen von ihr entfernt. In dem Moment, in dem klar wird, dass die anderen Frauen Emmi nicht antworten wollen, fährt die Kamera los und die Unebenheit der Flurfensterscheiben, durch die hindurch gefilmt wird, lässt das Bild verwackeln. Das verbildlicht, wie sich Emmis Blickwinkel auf die Situation und somit auch der des Betrachters ändern. Wie zuvor die Nachbarinnen werden die drei Frauen auch hier kurz durch das Treppengeländer hindurch gezeigt. Es existiert eine Barriere zwischen Emmi und ihnen und sie sind gefangen in ihrer kleinbürgerlichen Engstirnigkeit. In der letzten Einstellung wird Emmi ebenfalls durch das Treppengeländer allein auf ihrem Platz auf der Treppe sitzend gezeigt. Rechts und links von ihr ragen die Säulen des Treppenhauses auf. Hier symbolisiert das Geländer die Barriere zwischen ihr und ihrer Umgebung. Sie wirkt isoliert und so werden ihre und auch Alis Situation in der Bildkomposition widergespiegelt.

#### **Szene 16:**

##### *Gespräch vor dem Haus zwischen den Nachbarinnen und dem Vermieter*

Die Szene wird mit einer Totalen eröffnet, die durch eine Hecke gefilmt ist. Die Kamera nimmt wieder die beobachtende Position ein. Es wird verdeutlicht, dass Emmis Umgebung die Vorgänge durchaus unterschiedlich einschätzt. Wie zuvor die Polizisten, so widerspricht auch der Vermieter der Einschätzung der Frauen, was die Situation für das Paar nicht ganz so aussichtslos erscheinen lässt.

#### **Szene 17:**

##### *Emmi und Ali sitzen in einem Café im Freien / sie beschließen Urlaub zu machen*

Eine weite totale Einstellung eröffnet die Szene. Isoliert und allein sitzen die beiden an einem Tisch in der Mitte des Gartens. Die Stühle und Tische des Cafés sind gelb lackiert. Farben haben in unserem Kulturkreis tendenziell festgelegte Bedeutungen. Die Farbe Gelb kann für Neid, Hass und Eifersucht – neben anderen Bedeutungen – stehen.<sup>167</sup> Dieser Neid bzw. Hass ist in fast allen bisherigen Szenen the-

<sup>167</sup> Bienk 2010, 73 (Tabelle)

matisiert worden und in dieser Szene zusammengefasst durch das Bild von einer Gruppe Menschen, die abseits stehend bewegungslos das Paar beobachten. Emmi wählt dann im Gespräch mit Ali auch genau diese Worte, die der Farbe Gelb zugeschrieben werden können. Als Emmis Zorn in Verzweiflung umschlägt und sie anfängt zu weinen, ändert sich die Situation und die Kamera macht eine Fahrt, um die Perspektive zu ändern. Das entspricht dem Entscheidungsprozess in ihr, denn die beiden beschließen in Urlaub zu fahren in der Hoffnung, dass sich dadurch etwas ändert. Als der Beschluss besprochen ist, macht die Kamera eine Fahrt, was wiederum einen Perspektivenwechsel auf die Situation verdeutlicht, denn nun erscheint die Zukunft etwas hoffnungsvoller.

### **Szene 18:**

*Rückkehr aus dem Urlaub / Verkäufer des kleinen Ladens beratschlagt mit seiner Frau*

Die Szene startet mit einer POV-Einstellung gefolgt von einer langen statischen Einstellung. Beschlossen wird die Szene wieder mit einer POV-Einstellung. Es gibt fast keine Bewegung und aufgeteilt ist das Gezeigte nur in drei Einstellungen. Das entspricht dem Verhalten des Verkäufers. Er beabsichtigt zwar nun sein Verhalten zu ändern, doch seine innere Einstellung bleibt dieselbe.

### **Szene 19:**

*Emmi und Ali steigen das Treppenhaus hinauf / Nachbarinnen bitten um Hilfe*

Bei dem ersten Gespräch unter den Frauen steht Emmi in räumlich höherer Position, so dass die Nachbarinnen zu ihr aufschauen müssen. Sie ist jetzt in einer überlegenen Situation. Ihre Bluse ist aus gelbem Stoff. Gelb kann nicht nur Ausdruck der zuvor genannten psychologischen Phänomene sein, sondern auch Frische, Liberalismus und Lebenskraft bedeuten.<sup>168</sup> Das sind ihre Eigenschaften, gerade da sie nun merkt, dass sie gebraucht wird. Als Abschluss der Szene fährt die Kamera rückwärts vom zentralen Punkt weg.

### **Szene 20:**

*Der Ladenbesitzer verwickelt Emmi in ein Gespräch*

Die kurze Szene ist durch eine einzige Einstellung gelöst. Die Kamera schwenkt von links nach rechts und wieder zurück.

### **Szene 21:**

*Emmis Sohn kommt zu Besuch / es gibt Streit über Couscous zwischen Emmi und Ali*

Zu Beginn der Szene befindet sich die Kamera auf der Höhe der Tischplatte und es wird auch wieder durch die Tür gefilmt. Bruno, Emmis Sohn, kommt auch wieder auf sie zu, vor allem, weil er ein Anliegen hat. Als er wieder gegangen ist, wird

<sup>168</sup> Bienk 2010, 73 (Tabelle)

Couscous zwischen Emmi und Ali zum Thema. Ali steht nun dort in der Tür, wo vorher Bruno stand. Er möchte, dass Emmi ihm Couscous kocht, doch sie will es nicht. Wenn in der Szene durch eine Tür gefilmt wird, befindet sich die Kamera bei Emmi. In der letzten Einstellung ist die Kamera auf der anderen Seite der Tür und zeigt Emmi allein.

#### **Szene 22:**

*Ali geht zu der Kneipenwirtin nach Hause*

Eine weite Totale zeigt Ali auf der Straße vor der Bar. Dadurch, dass er zwischen den Häusern klein wirkt und nur klein im Bild ist, wirkt er verloren. Die Kamera in der Wohnung, als beide am Tisch sitzen, ist wieder auf Höhe der Tischplatte positioniert. Im Gespräch mit der Wirtin fragt Ali erneut nach Couscous. Sie ist jedoch im Gegensatz zu Emmi dazu bereit, die Speise zuzubereiten. Hier bekommt Ali nun, was er zuvor vermissen musste. Am Ende der Szene wird durch die Tür gefilmt.

#### **Szene 23:**

*Ali kommt betrunken nach Hause, Emmi lässt ihn zunächst nicht herein / beim Frühstück am nächsten Morgen geht Ali wieder*

Ein Matchcut eröffnet die Szene. Es wird wieder durch eine Tür gefilmt. Das korrespondiert mit der letzten Einstellung der Szene zuvor. Beim Frühstück befindet sich die Kamera auf Tischhöhe.

#### **Szene 24:**

*Die Arbeitskolleginnen sind wieder freundlich zu Emmi / eine neue Kollegin (Jolanda) ist hinzugekommen*

Die erste Einstellung beginnt mit dem Blick durch die Flurfenster, was mit früheren Aufnahmen durch Türen korrespondiert. So wird auch hier eine Distanz gehalten, die allerdings durch Nahaufnahmen wieder relativiert wird. Wie selbstverständlich nimmt die neue Kollegin den Platz von Emmi auf der Treppe ein. Das zeigt schon, dass Emmi wieder einbezogen wird und nun jemand anders ausgegrenzt werden kann. Als die Frauen eine halbe Treppe weiter hinuntergehen, um ungestört von Jolanda zu sein, entsprechen die Kamerafahrt und der Blickwinkel auf die kleine Gruppe denen in Szene 15. Die drei Frauen werden beim Beratschlagen in einer Nahaufnahme gezeigt. Jolanda sitzt nach wie vor auf dem Platz, auf dem Emmi in den Szenen 5 und 15 gesessen hat, und die letzte Einstellung entspricht der letzten aus Szene 15; es ist der Blick hoch zu Jolanda, die hinter dem Treppengeländer eingerahmt von Säulen des Treppenhauses allein sitzt. Das verdeutlicht die Beliebigkeit der Ausgrenzung.

#### **Szene 25:**

*Emmi stellt Ali ihren Kolleginnen vor*

Die erste Einstellung ist eine Totale, in der die Frauen mit dem Rücken zur Kamera stehen und den sitzenden Ali betrachten. Auch der Zuschauer blickt auf dieselbe Art auf Ali, denn die Kamera ist aufsichtig auf ihn. Er wird vorgeführt und wie ein Tier im Zoo behandelt, denn ohne ihn zu fragen dürfen die Frauen ihn anfassen und begutachten. In der letzten Einstellung, als Ali ohne ein Wort das Zimmer verlässt, ist die Kamera auf ihn bezogen untersichtig, da sie auf Emmis Augenhöhe positioniert ist.

#### **Szene 26:**

*Ali geht zur Wirtin und bleibt allein / Emmi denkt, Ali komme nach Hause, doch sie irrt sich und weint / Wirtin kommt nach Hause*

Als Ali bei ihr ankommt, steht die Wirtin vor ihrem Spiegel im Flur. Die Einstellungsgröße ist eine Halbtotale. Die Wohnung ist sehr klar, einfach und ohne viele Verzierungen eingerichtet und spiegelt so die Beziehung zwischen Ali und der Wirtin wider. Die Wohnung ist auch sehr hell und weiß und fast nur der Rahmen des Spiegels im Flur ist rot bzw. rosa. Das Gesicht der Wirtin wird von der Farbe eingerahmt. Außerdem trägt sie ein schwarzes kurzes Kleid. Sie stellt die Verlockung und Sünde für Ali dar. Die beiden haben einfache Umgangsformen miteinander und es existiert offensichtlich keine enge Bindung, jedoch eine gewisse Vertrautheit. Als sie gegangen ist, sitzt Ali mit hängendem Kopf auf dem Bett. Diese Einstellung ist durch den Türrahmen gedreht.

Die nächste Einstellung bietet einen großen Kontrast. Plötzlich gibt es viel Bewegung. Emmi öffnet die Tür schnell und rennt hinaus. Das Treppenhaus an sich bietet schon einen Gegensatz zu dem Bild des gemütlichen Bettes zuvor. Die Inszenierung spiegelt Emmis Innenleben wider.

Als die Wirtin wieder nach Hause kommt, entkleidet sie sich und steigt zu Ali ins Bett. Auch diese Einstellung ist durch die Tür gefilmt, um eine Distanz zu schaffen.

#### **Szene 27:**

*Ali ist bei der Arbeit und Emmi besucht ihn*

Die Szene wird mit totalen Einstellungen begonnen. Unter dem Mantel trägt Emmi wieder ihr Kostüm, das sie auch bei der Heirat getragen hat. Emmi und Ali werden beide in Nahaufnahmen gezeigt. In einer Totalen dazwischen lacht Ali mit den anderen über Emmi. Die weite Einstellung ist gewählt worden, weil Ali in dem Moment sich wieder auf der Seite seiner Arbeitskollegen fühlt und der stille Dialog zwischen ihm und Emmi unterbrochen worden ist. Bei der zweiten ähnlichen Situation lacht er nicht mehr mit.

#### **Szene 28:**

*In der Kneipe spielt Ali mit den Kollegen um Geld / Emmi kommt / sie tanzen zusammen / Ali bricht zusammen*

Die Kamera zeigt die Kneipe in einer Halbtotale und befindet sich wiederum auf Tischebene. Ali trägt seinen Hochzeitsanzug, und als er an der Wirtin vorbeikommt, werden die beiden in einer amerikanischen Einstellung gezeigt. Es wird also ein Mittelweg gewählt: Sie werden zusammen nicht in einer so weiten Einstellung wie die anderen Gäste gezeigt, allerdings auch nicht in einer halbnahen oder nahen Einstellung, was die geringe Nähe ihrer Beziehung widerspiegelt; sie sind nicht besonders zärtlich oder liebevoll im Umgang miteinander.

Auf der Toilette vor dem Spiegel ist die Kamera aufsichtig auf Ali, der mit sich selbst unzufrieden ist und sich klein fühlt. Zusätzlich zu seinem Spiel wird auch hierdurch sein Gefühlsleben sichtbar gemacht.

Als Emmi die Kneipe betritt, setzt sie sich wieder an denselben Tisch wie zu Beginn des Films, als sie Ali kennenlernte, und trägt ihr Hochzeitskostüm. Ebenfalls wie zu Beginn des Films und auch zwischendurch bestellt sie eine Cola. Im Vordergrund ist angeschnitten die Musiktruhe sichtbar. Auffällig ist besonders eine Stelle der Inszenierung: Ali gewinnt beim Spiel, nachdem im Hintergrund Emmi die Kneipe betreten hat. Der Kollege, der verloren hat, steht auf und gibt somit den Blick auf Emmi frei, die auf ihrem Platz neben der Tür sitzt. Vielleicht hat sie ihm Glück gebracht, vielleicht wird auch verdeutlicht, wie Ali auf sie aufmerksam wird, genau wie der Zuschauer. Die Kamera bewegt sich währenddessen nicht.

Emmi wünscht sich das Lied, zu dem sie das erste Mal mit Ali getanzt hat. Die Kamera zeigt nun eine Paralleleinstellung zur ersten Szene. Ali tritt wieder hinter die vor ihrer Cola sitzende Emmi, um sie zum Tanzen aufzufordern.

#### **Szene 29:**

##### *Emmi besucht Ali im Krankenhaus*

Die Szene wird wieder mit einer Totalen eröffnet und man sieht Blumen im Vordergrund. Die Kamera fährt zu Ali und der Arzt und Emmi werden halbnah gezeigt. Der Arzt schließt mit einem letzten Blick auf die beiden die Tür. Emmi hält Alis Hand am Krankenbett und weint.

### **5.3.3 Arbeitsergebnisse zum Film 2**

Es handelt sich bei diesem Film um einen Farbfilm, der etwa in der Mitte der Karriere von Rainer Werner Fassbinder entstanden ist, genau im Jahr 1973. Deutlich zu erkennen sind Themen, die Fassbinder in seinen Filmen oft beschäftigt haben: die Ausgrenzung von Minderheiten und die Feindseligkeit der Gesellschaft gegenüber Unkonventionellem.<sup>169</sup> Der Film ist eine Abbildung der Verhältnisse der Zeit

<sup>169</sup> Vgl. dazu Seite 30

und reflektiert diese. Fassbinder hält auf diese Art dem Publikum einen Spiegel vor und versucht so das Bewusstsein der Gesellschaft zu verändern. Es werden die unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen analysiert und veraltete Moralvorstellungen angeprangert.

Die Kameraführung ist bewegt. Es wird relativ viel mit Kamerafahrten und Schwenks gearbeitet, die oft mit tieferem Sinn eingesetzt werden. So wird mitunter die Darstellung innerer Gedankenprozesse der Protagonisten mit der Bewegung der Kamera unterstützt. Es entsteht nicht der Eindruck, die Bewegung der Kamera sei Selbstzweck bzw. zum einfachen Erregen von Aufsehen. Die verschiedenen Einstellungsgrößen sind relativ ausgewogen eingesetzt worden, wobei amerikanische Einstellungen eher weniger auftreten. Die Szenen werden oft mit einer Totalen oder Halbtotale eröffnet, um dem Betrachter eine Übersicht über den Ort des Geschehens und die Situation zu geben. Im Dialog bzw. weiteren Verlauf der Szene geht die Kamera häufig mit halbnahen und nahen Einstellungen dicht an die relevanten Charaktere heran. Die entscheidenden Figuren der Geschichte werden dem Betrachter so speziell vorgeführt und es können keine Irrtümer entstehen; der Zuschauer wird geleitet und muss weniger selbst entscheiden, wen er für wichtiger hält und wen für vernachlässigbar. Den Abschluss einer Szene bildet häufig wieder eine Totale oder Halbtotale, was den Aufbau der Szene abrundet und einheitlich gestaltet. Dem Zuschauer wird nochmals vergegenwärtigt, in welchem Rahmen sich das Gezeigte abgespielt hat, und es wird der Eindruck erweckt, nun habe man genug von dem Moment gesehen und könne sich wieder zurückziehen. Es erscheint fast wie eine Wellenbewegung, die ja auch in der Dramaturgie Sinn macht. Die Spannung wird durch Abwechslung aufrechterhalten.

Die Sicht auf das Geschehen ist in den totalen und halbtotale Einstellungen mitunter leicht eingeschränkt durch Gegenstände im Vordergrund. Das weckt den Eindruck beim Zuschauer, selbst als Betrachter versteckt zu sein. Man schaut in eine Welt und die Wohnungen anderer Menschen hinein. Man verbirgt sich, um möglichst wenig zu beeinflussen und so die Handlungen der Figuren beobachten zu können. Der Zuschauer erhält die Möglichkeit, in die zwischenmenschlichen Geschehnisse und Dramen, die sich ständig um uns herum abspielen, Einblick zu erhalten, ohne an ihnen beteiligt zu sein. Automatisch entsteht allerdings so auch die Rückfrage auf die eigene Situation, wie es bei einem selbst aussieht.

Des Weiteren ist die Kamera oft auf Höhe der Tischplatte positioniert und nicht auf Augenhöhe. Auch dieses Mittel kann seine Begründung darin haben, dass der Zuschauer kein gleichwertiger Partner in der Runde der Charaktere ist, sondern außen vor bzw. Beobachter bleibt.

In „Angst essen Seele auf“ wird viel mit Wiederholungen, Erinnerungen und Anspielungen auf Vorheriges gearbeitet. Der Film ist in zwei Teile aufteilbar. Der ers-

te beschreibt die Entstehung der Isolation und das Glück des Paares im Privaten und der zweite Teil besteht aus dem Abbau der Isolation und dem Anwachsen von Problemen des Paares im Privaten. Durch diesen Aufbau bietet sich eine Wiederholung von bestimmten Schauplätzen und Handlungsabläufen an, da ein Kontrast zwischen dem „Zuvor“ und dem „Danach“ entstehen soll. Selbstverständlich haben nicht alle Motive, die mehrfach im Film auftreten, leitmotivischen Charakter, doch sind es in „Angst essen Seele auf“ relativ viele. Die meisten werden sehr reduziert eingesetzt und nur zwei- bis dreimal wiederholt, andere wenige ziehen sich durch den ganzen Film und treten oft auf.

Die Nachbarinnen in Emmis Haus, allen voran eine Frau, die eine Art Concierge zu sein scheint, da sie ein vergittertes Fenster zum Treppenhaus hat, stehen oft zusammen und lästern über aktuelle persönliche Entwicklungen im Haus. Dieses Motiv der „tratschenden“ Frauen tritt im Film gleich in Szene 2 das erste Mal in Erscheinung. Als Emmi mit Ali die Treppe hochsteigen will, hält sie eine Nachbarin kurz auf, um dann mit einer anderen zu lästern. Das ist die Stelle, an der das Leitmotiv geprägt wird. Durch das verwerfliche und dadurch einprägsame Gespräch der beiden Frauen erhält der Moment ihrer Unterhaltung und ihre Gegenwart im Treppenhaus eine negative Konnotation. Die in dieser Szene festgelegte Bedeutung des Leitmotivs ist einfach zu erfassen: Die Ablehnung von Fremdem, in diesem Fall Ali, charakterisiert die Konstellation. Es handelt sich hierbei um eine demonstrative Bedeutungszuweisung, da der Inhalt des Motivs von seinem ersten Auftreten an klar ist. Der Sinn des Leitmotivs variiert in den unterschiedlichen Anwendungssituationen.

Das zweite Mal deutlich in Erscheinung tritt das Motiv in Szene 12, als sich Emmi auf dem Rückweg vom Einkaufsladen befindet. Hier ist der Sinn der Anwendung leicht abgeändert; Emmi reagiert bereits sehr gereizt und wehrt sich. Das zeigt dem Zuschauer, dass die Geschichte auf einen Höhepunkt zusteuert. In Szene 16 stehen die Frauen mit dem Vermieter vor dem Haus und lästern über Emmi und Ali, als diese vorbeikommen. An dieser Stelle ist der Sinn wiederum abgewandelt; die feste Position der Nachbarinnen beginnt zu bröckeln und man ahnt, dass auch sie wohl eine Entwicklung im Film durchmachen müssen. Noch halten sie zwar an ihren Ideen fest, doch scheinen sie nicht mehr auf gefestigtem Boden damit zu stehen. In Szene 19 wird das Leitmotiv dann schließlich aufgelöst. Die Frauen stehen wieder im Treppenhaus zusammen, doch diesmal bitten sie Emmi um Hilfe. In abgeschwächten, angedeuteten oder abgewandelten Varianten taucht das Leitmotiv außerdem in Szene 4 (Nachbarin beobachtet Emmi und Ali – es scheint klar, dass sie später mit den anderen Frauen darüber sprechen wird), 5 und 15 (hier ist es auf die Kolleginnen bei Emmis Arbeit übertragen worden) auf.

Ein weiteres den Film umspannendes Leitmotiv ist das Tanzen. Emmi und Ali tanzen in „Angst essen Seele auf“ dreimal miteinander. In der ersten Szene wird das

Leitmotiv festgelegt. Es handelt sich hierbei wieder um eine demonstrative Bedeutungszuweisung, da vom ersten Auftreten des Motivs an die Bedeutung offensichtlich feststeht: Das Bild des Tanzens zeigt die heile Welt der beiden, sie genügen sich selbst und vergessen die Umwelt; es stellt die Zweisamkeit von Emmi und Ali isoliert in den Mittelpunkt. Der Sinn der Anwendung verändert sich jeweils. In der ersten Szene kommen sich die beiden zum ersten Mal nah, in Szene 9 wird die Verlobung gefeiert. In Szene 28 tanzen sie zum dritten Mal miteinander. Hier sprechen sich Emmi und Ali aus, vertragen sich und treten damit wieder in eine heile Welt ein.

Ein weiteres relativ wichtiges Leitmotiv ist das Gericht Couscous, das an mehreren Stellen im Film auftaucht, allerdings immer nur erwähnt wird und nie wirklich zubereitet. Das ist kein Zufall, sondern unterstreicht und fördert das Bild des unbefriedigten Bedürfnisses, für das Couscous in diesem Film steht. Das erste Mal wird die Speise in Szene 14 erwähnt, und zwar nicht von Ali selber, sondern von der Wirtin. Bei diesem Leitmotiv handelt es sich eher um eines mit einer kontinuierlichen Bedeutungszuweisung. Zwar kann sofort vermutet werden, dass Ali die Speise aus seinem Heimatland vermisst, doch dass es wirklich so ist und sie eine weitere Rolle spielen wird, ist nicht eindeutig gesagt. Auffällig ist außerdem, dass erst fast in der inhaltlichen Mitte des Filmes die Sprache darauf kommt. Es ist wie ein Vorgeschmack auf den zweiten Teil. Nur drei Szenen später nimmt die Handlung eine entscheidende Wendung. Das nächste Mal kommt das Thema Couscous in Szene 21 auf, in der sich Emmi und Ali unter anderem darüber streiten. Gleich in der folgenden Szene sind das Thema Couscous und die Wirtin wieder miteinander gekoppelt. Das Couscous kann unter anderem auch stellvertretend für Sex gesehen werden. Er sucht bei der Kneipenwirtin, was er bei seiner Frau nicht findet.

In drei wichtigen Szenen fällt Regen (Szene 1, Szene 10, Szene 17). Möglicherweise steht der Regen für Veränderung bzw. die Ausflucht aus einer negativen Situation. Nachdem Emmi die Bar das erste Mal bei Regen aufgesucht hat, beginnt die Zeit mit Ali. Als die beiden das Standesamt verlassen, regnet es ebenfalls; die Heirat ist der Auslöser dafür, dass sich Emmis Familie vorerst von ihr abwendet. Bei Regen beschließen Emmi und Ali im Biergarten zu verreisen und kurze Zeit die Probleme hinter sich zu lassen. Das ist einer der wichtigsten Wendepunkte in der Handlung. Das Verhalten der Mitmenschen ändert sich gravierend. Es ist aber auch möglich, dass der Regen die Isolation der Protagonisten verdeutlicht. Emmi ist zu Beginn der Geschichte allein, als Emmi und Ali das Standesamt verlassen, sind sie zwar zu zweit, aber niemand empfängt sie freudig vor dem Tor und sie feiern allein; als sie beschließen, in Urlaub zu fahren, befindet sich die Isolation des Paares auf dem Höhepunkt.

Der Film beinhaltet auch ein musikalisches Leitmotiv. Fassbinder hat es selbst



komponiert, er nannte es „Die kleine Liebe“,<sup>170</sup> und es taucht viermal im Film auf. Das erste Mal erklingt die zarte Melodie, als Ali Emmis Arm in der 3. Szene streichelt. Hier wird das Leitmotiv mit Bedeutung belegt. Es handelt sich hierbei um eine demonstrative Bedeutungszuweisung, da die gerade entstehende Zweisamkeit von Emmi und Ali sehr isoliert in Szene gesetzt ist und gerade an dieser Stelle die Musik angespielt wird. Das zweite Mal wird die Melodie angewandt, als Emmi am Ende der 7. Szene nach Hause kommt und vor der Tür Ali, der gewartet hat, trifft. Die Bedeutung des Motivs bleibt gleich, es steht nach wie vor für die zarte Bindung der beiden, der Sinn an dieser Stelle allerdings ist verändert, denn Emmis Erleichterung über das Wiedersehen soll zum Ausdruck gebracht werden. Das dritte Auftauchen des Leitmotivs (Szene 22) ist ungewöhnlich, da es erklingt, als Ali alleine in der Szene zu sehen ist. Es bleibt nach wie vor das Thema des Paares, doch an dieser Stelle verdeutlicht es eher Alis Gedanken an die Beziehung und vielleicht seine Zweifel und Unzufriedenheit an seinem Handeln. Doch enden die Zweifel und die Musik, als die Wirtin die Tür öffnet. Das letzte Mal wird das Leitmotiv gespielt, als Ali in der letzten Szene im Bett liegt und Emmi seine Hand hält. Die Zweisamkeit scheint wieder hergestellt zu sein und man hofft auf eine positive Zukunft.

Weitere weniger dominante Leitmotive sollen in kürzerer Form aufgeführt werden. Adolf Hitler wird wiederholt erwähnt und mit der Signalwirkung des Namens wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt (Szene 3, Szene 10). Der Nationalsozialismus liegt zum Zeitpunkt der Handlung noch keine 30 Jahre zurück und dessen Aufarbeitung war ein wesentliches Anliegen der 1968er-Bewegung. Durch den Namen wird eine Verbindung zwischen den vergangenen Verbrechen und dem aktuellen alltäglichen Rassismus geschaffen.

Relativ oft ist duschen und sich waschen bzw. das Unterlassen desselben, ein Thema (Szene 5, 12, 13, 21, 25, 26). Durch die rassistischen Bemerkungen, dass sich Ausländer nicht richtig waschen (z.B. in Szene 5), erhält dieses Motiv besondere Bedeutung.

Ein weiteres geringer ausgeprägtes optisches Leitmotiv findet sich in Form der Bildgestaltung in den Szenen 15 und 24. Hier ist der Aufbau ähnlich und die Bildkomposition gleich, nur Emmi hat ihren Platz an Jolanda „abgegeben“.

In drei Szenen (1, 7, 28) bestellt sich Emmi eine Cola, ein amerikanisches Getränk, keinen Kaffee, kein Bier, in der Kneipe. Dies lässt den Zuschauer Bereitschaft zu Neuem, vielleicht auch Jugendlichkeit assoziieren. Auch dies ist ein Leitmotiv mit kontinuierlicher Bedeutungszuweisung.

Auffällig ist zudem, dass in sehr vielen Szenen ein Gespräch unter an einem Tisch zusammensitzenden Personen im Mittelpunkt steht. Es ist ein Gestaltungsmittel im Grundaufbau des Filmes, doch kann keine einheitliche Bedeutung erkannt werden bzw. keine eindeutige Bedeutungszuweisung. Es handelt sich hierbei nicht um ein

---

<sup>170</sup> Spaich 1992, 256

Leitmotiv.

Fassbinder hat in „Angst essen Seele auf“ viel mit Wiederholungen, Erinnerungen, Ahnungen und Symbolen gearbeitet. Der Grundaufbau des Films arbeitet mit einer Zweiteilung, die durch den Vergleich und das Wiederkehren von Situationen lebt. Die Szenerie spiegelt sich verzerrt ständig selbst und Inhalte werden wieder aufgegriffen, ohne dabei zu langweilen. Die in Kapitel 3.2 vorgestellten Einsatzbereiche für Leitmotiv-Technik werden ungleich gewichtet bedient. Die Leitmotive, die auf Aktion und Inszenierung basieren, dominieren stark. Ausstattung bzw. Requisite werden mittelmäßig genutzt und in der Musik findet sich nur ein Leitmotiv. Im Bereich der Kamera wird in Hinsicht auf Leitmotivik nicht gearbeitet. Trotzdem ist die Leitmotiv-Technik kunstvoll eingesetzt, verknüpft die Vorgänge intensiv, leitet den Zuschauer in hohem Maße und schafft eine angenehme Einheitlichkeit des Werkes.

## 5.4 Film 3: Lili Marleen

### 5.4.1 Inhaltsangabe zum Film 3

Robert aus wohlhabendem Hause ist 1938 in Zürich Mitglied einer Widerstandsorganisation, die Juden aus Deutschland schleust. Seine Geliebte Willie, ein Showgirl, wird von seiner Familie und der Organisation nicht akzeptiert, dennoch verloben sie sich und unternehmen die nächste Fahrt nach München gemeinsam. Da Willie bei der Rückfahrt die Wiedereinreise in die Schweiz untersagt wird und sich dieses Problem nicht kurzfristig lösen lässt, ist sie froh, durch Hans Henkel, einen hochrangigen Nationalsozialisten, den sie in Zürich kennengelernt und nun in München wiedergetroffen hat, ein Engagement in einer Bar zu erhalten. Hier lernt sie den Pianisten Heinz Taschner kennen und singt erstmals das Lied „Lili Marleen“. Auf Henkels betreiben wird eine Plattenaufnahme gemacht.

Willie sieht Robert wieder, dieser hat aber bereits seine spätere Frau Miriam kennengelernt.

Nach Ausbruch des 2. Weltkrieges tritt das Lied „Lili Marleen“ seinen Siegeszug in den Radiosendern der Front an und Willie, die sich jetzt vielfach in Berlin aufhält, wird berühmt. Sie und ihr Partner Taschner geraten durch den Genuss materieller Vorzüge und großen Ansehens immer mehr in Abhängigkeit vom faschistischen Regime. Willie lebt nun zwischen den immer wiederkehrenden Annäherungsversuchen Henkels, seltenen Treffen mit Robert, der sich dabei in großer Gefahr befindet und schließlich auch verhaftet wird, und eigener Arbeit für die Widerstandsorganisation.

Der Krieg tobt in Berlin, Taschner muss als Soldat an die Ostfront, das Lied „Lili

Marleen“ wird verboten, muss aber doch wieder freigegeben werden, da die Öffentlichkeit nach Willie verlangt. Henkel zwingt Willie schließlich, das Lied nochmals öffentlich zu singen, während zeitgleich das Deutsche Reich gegenüber den Alliierten kapituliert.

Nach ihrer Rückkehr nach Zürich trifft Willie Robert, der nun Dirigent und mit Miriam verheiratet ist, im Anschluss an eines seiner Konzerte kurz ein letztes Mal.

## 5.4.2 Analyse von Film 3

### Szene 1:

*Robert und Willie liegen im Bett / Robert bekommt einen Auftrag*

Gleich zu Beginn des Filmes wird eines der Hauptthemen der Musik geprägt. Aufgrund der Handlung der Szene wird es auch als Liebesthema charakterisiert. Die Farben sind in dieser Szene sehr warm und gelblich gehalten, was die Situation angenehm und harmonisch erscheinen lässt. Die Kamera befindet sich zumindest zu Beginn der Szene oft sehr dicht an den Gesichtern von Willie und Robert. Dadurch wird eine intime emotionale Bindung zwischen den beiden deutlich gemacht. Der Vorspann des Filmes ist zugleich der Beginn dieser Szene, und er ist als Parallelmontage gestaltet. Ein Mann, später erfährt der Zuschauer, dass es sich um Roberts Kollegen Aaron handelt, geht die Straße entlang und Willie und Robert liegen im Bett. So erhält der Zuschauer schnell viele Informationen und ist sofort gespannt auf den Fortgang der Geschichte, da nicht offensichtlich ist, was die verschiedenen Personen miteinander zu tun haben. Als die beiden Männer dann miteinander sprechen, wird Robert von der Kamera aufsichtig und Aaron untersichtig gezeigt. Schon hier deutet sich an, dass Robert Durchsetzungsprobleme haben wird. Kaum eine Einstellung wird zweimal verwendet; die Perspektive variiert stets. Bei Roberts und Willies Erstaunen über das Klopfen an der Tür fährt die Kamera schnell an die beiden heran.

### Szene 2:

*Die Familie von Robert bzw. die Organisation wartet auf ihn / Willie kommt zu dem Haus der Familie, weil sie sich Sorgen macht*

Eine Totale aus der Ecke heraus gefilmt eröffnet die Szene und im Zentrum des Bildes sitzt Roberts Vater. So wird er sofort als wichtige Person charakterisiert. Wenn er gezeigt wird, befindet sich der Vater fast immer in der Bildmitte. Beim Erstaunen über das Klingeln fährt die Kamera an Aaron heran. Die Kamera ist besonders bewegt bei dem Dialog zwischen dem Vater und Willie. Er läuft eine Treppe ein Stück hinauf. So müssen Willie und auch die Kamera zu ihm aufsehen und er wirkt überlegen. Halbnaher Einstellungen und Totalen wechseln sich ab. Es dominieren auch

hier warme Farben.

### **Szene 3:**

*Robert trifft einen Verbindungsmann und tauscht Dokumente aus*

München bzw. Deutschland wird bei Nacht kalt, nass und bläulich gezeigt. Es wirkt unangenehm. In der Szene wird nicht geschnitten; die Kamera begleitet die beiden Männer von links nach rechts. Die Szene ist so kurz gehalten, wie das Treffen sein muss.

### **Szene 4:**

*Willie tritt in einer Bar auf und lernt Henkel kennen*

Eine Totale eröffnet die Szene und es wird schnell in eine Halbnähe geschnitten. Viele unterschiedliche Perspektiven zeigen Willie singend. Es ergibt sich ein starker Kontrast zwischen dieser ausgelassenen Fröhlichkeit und der in der vorherigen Szene gezeigten konspirativen Heimlichkeit. Bei der Fahrt der Kamera durch das Publikum sind fast alle Gesichter im Halbschatten; nur Henkel und sein Mitarbeiter Strehlow sind gut zu erkennen. Als die Situation im Gespräch zwischen Willie und Henkel angespannt wird, nutzt die Kamera Nahaufnahmen, was die Intensität der Situation verdeutlicht. Als sich das Gesprächsthema entspannt, wird eine amerikanische Einstellung gebraucht. Beim Tanz der beiden macht die Kamera eine Rundfahrt entgegen der Tanzrichtung.

### **Szene 5:**

*Robert ist zurück und trifft sich mit Aaron in seiner Wohnung / Willie ist überraschend anwesend*

Die Wohnung von Robert hat ein gläsernes Atrium, durch dessen Scheiben gefilmt wird. Roberts Charakter wird so weiter verbildlicht. Er hat eine leicht zerstörbare, zerbrechliche Existenz und mag es hell und durchschaubar. Die Wände sind bedeckt mit einer Tapete mit Vogelmotiven. Das passt zu seinem angestrebten Beruf des Dirigenten und seinem Klavierspiel, aber auch zum Gesang von Willie. Aaron ist dunkel gekleidet und Robert hell. Einerseits ist Aaron Teil der guten Charaktere des Filmes, andererseits wird er bzw. die Organisation zur Bedrohung für die Beziehung von Robert und Willie. So wird auch ein weiteres musikalisches Hauptthema eingeführt, nämlich das Spannungs- bzw. Bedrohungsthema.

### **Szene 6:**

*Robert muss sich vor seinem Vater und der Organisation rechtfertigen*

Nachdem die Situation der Szene durch eine Totale erklärt worden ist, zeigt die Kamera mit einer Fahrt in halbnaher Einstellung die Gesichter der Anwesenden, deren Blicke auf Robert ruhen. Einige bewegen sich mit der Kamerarichtung. In der ersten Totalen wirkt die Situation wohnlich und sympatisch, doch im Vordergrund sieht man angeschnitten ein Maschinengewehr. So wird ein Kontrast geschaffen.

Als Robert verkündet, dass er heiraten will, wird auf die Mutter geschnitten. Das musikalische Bedrohungsthema untermalt Teile der Szene.

#### **Szene 7:**

*Willie besucht Robert im Konzerthaus / sie gehen essen und Willie berichtet, sie werde beim nächsten Auftrag mitreisen*

Willie ist bunt gekleidet und wirkt durch ihr Verhalten und ihre Kleidung fröhlich und naiv. Robert spielt am Flügel das Lied, mit dem Willie in der 4. Szene aufgetreten ist. Dadurch hat der Zuschauer schon jetzt einen Wiedererkennungseffekt und außerdem kann man daraus schließen, dass Robert über die Auftritte von Willie Bescheid weiß und sie positiv sieht. Er scheint sie zu unterstützen.

Die Kamera begleitet Willie, bis sie bei Robert angekommen ist. Mit der Setzung gestalterischer Prioritäten wie dieser wird der Fokus im Film auf Willie gelegt und sie als erste Hauptfigur charakterisiert. Totale und halbnahе Einstellungen wechseln sich ab und bei Roberts Erstaunen fährt die Kamera schnell an ihn heran. Der Übergang zur anderen Spielstätte, dem Restaurant, ist geschickt mitten im Gespräch gesetzt. Vorher kommen Willies Schulden, jetzt noch scherzhaft, zur Sprache. Willie ist im Restaurant weiß gekleidet.

#### **Szene 8:**

*Robert und Willie sind in München bei Kontaktleuten*

Diese Szene beginnt mit einer Nahaufnahme. Dann wird mit Totalen gearbeitet, bei denen die Kamera versteckt wirkt. Der geheime Aspekt der Situation kommt so zum Ausdruck.

#### **Szene 9:**

*Rückweg / Willie darf nicht wieder in die Schweiz einreisen*

Die Gestaltung der Szenerie spiegelt die Anspannung und die Problematik, die vermittelt werden sollen, wider. Es regnet stark und bläuliches Licht lässt die Situation kalt erscheinen. Nur die Flaggen der Nazis bilden mit ihrem leuchtenden Rot einen Kontrast und lassen sogar eine Korrespondenz mit den roten Nägeln und Lippen von Willie erkennen. Die Kamera filmt zu Beginn durch die Windschutzscheibe in das Auto von Robert und Willie und arbeitet abgesehen davon viel mit Totalen. Die zwei Szenen zuvor noch fröhlich angesprochenen und eine Zukunft ermöglichenden Schulden erhalten nun eine deutlich negativere Bedeutung und blockieren die Zukunft des Paares. Den Gang der beiden zurück Richtung deutsche Grenze begleitet die Kamera mit einer Parallelfahrt. Erst bei der Verabschiedung entsteht ein intimer Moment, den die Kamera mit halbnahen Aufnahmen wiedergibt.

#### **Szene 10:**

*Im Haus von Roberts Familie*

Der Beginn der Szene steht im Kontrast zu den letzten Bildern der Szene zuvor. Sie

wird mit einer Totalen eröffnet, es ist schönes Wetter und eine entspannte Atmosphäre herrscht vor. Der Vater von Robert sagt zu ihm: „Du spielst mit Menschenleben!“. Dabei dreht er spielerisch den Ring an seinem Finger, was als bildliche Untermalung seiner Worte zu sehen ist. Der Vater „spielt“ aber ebenfalls mit Roberts Beziehung, auch wenn er dafür ernst zu nehmende Gründe hat.

#### **Szene 11:**

##### *Wiedersehen zwischen den Grenzen*

Zu Beginn wird eine Totale gezeigt, um die Situation zu erklären, dann sieht man Robert und Willie in Halbnah- und Nahaufnahmen, da sich der Inhalt der Szene nur in dem Gespräch ausdrückt. Über den beiden im Hintergrund ist bedrohlich die Hakenkreuzflagge zu sehen, wie eine schlechte Vorausahnung. Die Kamera ist leicht untersichtig, was wahrscheinlich die noch bestehende Hoffnung vermitteln soll. Ansonsten ist mit klassischen Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen gearbeitet worden.

#### **Szene 12:**

##### *Willie ist zurück in München bei den Kontakteuten*

Abgesehen von der ersten Einstellung der Szene steht diese in Kontrast zu der vorherigen. Nachdem sie zuvor nah gezeigt wurde und lächelte, sieht man nun eine Halbtotale und Willie weint. Es wird besprochen, dass Willie sich eine Arbeit suchen muss, was den Beginn ihrer Karriere bedeuten wird.

#### **Szene 13:**

##### *Willie sucht Henkel auf, der ihr einen Auftritt vermittelt*

Wieder wird mit mehreren Kontrasten gearbeitet. Das Zimmer von Henkel wirkt modern im Gegensatz zu der verwinkelten Altbauwohnung der Kontakteute; außerdem trägt Henkel einen Bademantel und Willie ist fein gekleidet, sie trägt sogar einen Schleier. Die Kamera ist beim Dialog leicht untersichtig, was möglicherweise einen Vergleich zu dem Gespräch zwischen Robert und Willie zwei Szenen zuvor initiiert. Bei dem Telefonat wird in die Bar geschnitten und eine schnelle Kamerafahrt an den Pianisten heran charakterisiert ihn als wichtig für den Betrachter. Die Kamera befindet sich gegen Ende auf Augenhöhe von Willie, die im Hintergrund sitzt, und zeigt so Henkel im Vordergrund stark untersichtig, überlegen; gleichzeitig bleibt die Kamera bei der Hauptdarstellerin, auch wenn sie sich im Hintergrund aufhält.

#### **Szene 14:**

##### *Willies erster Auftritt mit „Lili Marleen“ / Schlägerei*

Die Kamera wechselt zwischen Totalen und Halbnahaufnahmen der Gesichter einiger Zuschauer mit ihren Reaktionen. Die Länge der Szene vermittelt dem Betrachter unterbewusst die Relevanz der Situation. Die Kamera wirkt eher zurückhaltend

und bleibt ruhig und distanziert. Sogar bei der Schlägerei bleibt sie in Totalen und es gibt kaum schnelle Schnitte.

Willie trägt ein rosa Kleid und wirkt damit sehr mädchenhaft. Ihre naive Seite wird herausgestellt, um den Kontrast zu ihren späteren Auftritten, vor allem ihrem letzten, zu erhöhen. Bei der Schlägerei ist sie der einzige Ruhepunkt im Bild. Alle rennen oder schlagen sich, nur sie steht still auf der Bühne und singt. Dieser Moment spiegelt ihre Karriere im Kleinen wider bzw. nimmt sie vorweg. Um sie herum wird in Zukunft Krieg herrschen und Menschen werden gegeneinander kämpfen, sie aber wird in all den Wirren ihr Lied singen.

Als Henkel sie tröstet, wird das Geschehen in der Reflexion eines Spiegels gezeigt. Das zeigt die verschobene Realität, da Henkel freundlich und gut erscheint in seiner Absicht, ihr zu helfen. Willie nimmt diese Seite an ihm zu diesem Zeitpunkt noch ernst.

#### **Szene 15:**

*Robert sucht Kollegen auf, um wieder für die Organisation zu arbeiten*

Der Anfang der Szene ist optisch leicht an die Szene davor angefügt. Geendet hat die Szene 14 mit dem Spiegel und diese beginnt mit Glasscheiben in der Tür. Die Kamera schwenkt mit den sprechenden Männern mit, und als das Gespräch auf die geheimen Aufträge kommt, ist die Kamera hinter einem Auto angelangt, durch das sie hindurch filmen muss und so versteckt wirkt. Das unterstreicht subtil die konspirative Situation. Auch ist es am Schauplatz relativ dunkel, während es draußen hell zu sein scheint. In der Musik findet sich das Verschwörungsthema. Das erste Mal hegt Robert Zweifel an Willies Einstellung; dabei fährt die Kamera dicht an Roberts Gesicht heran.

#### **Szene 16:**

*Aufnahmearbeiten zu dem Lied / Willie trifft Robert*

Die Szene wird mit einer Totalen begonnen und es folgen Halbnahaufnahmen. Die letzte Strophe, in der vom Nebel die Rede ist und die später auch in ihrer Bedeutung hervortritt, als vieles sich zum Negativen wendet und endet, verursacht jetzt Probleme. Um ihr Erstaunen zu verbildlichen, fährt die Kamera schnell an Willie heran in dem Moment, als sie Robert in der Tür entdeckt. Sofort wird aber wieder in eine Totale geschnitten, was auch verdeutlicht, dass Willie sich nichts anmerken lassen darf. Als die beiden sich im Garten sehen können, setzt das musikalische Liebesthema ein. Es ist eine bläulich kalte Atmosphäre, da auch gerade zuvor verkündet wurde, dass der Krieg ausgebrochen ist.

#### **Szene 17:**

*Roberts Vater bittet ihn, zu der Geburtstagsfeier seiner Mutter zu kommen*

Die Szene ist eingerahmt von der Nahaufnahme von Roberts Händen beim Klavierspiel. Sie beginnt mit dieser Einstellung und endet damit. Der Vater wird unter-

sichtig gezeigt und gegen Ende der Szene wird Robert unter dem Arm des sich im Vordergrund befindlichen Vaters gezeigt, so dass er unter Druck und eingeschlossen wirkt. Das passt zu seiner Lebenssituation, in der er auch nicht gänzlich allein entscheiden kann, was er tun möchte.

#### **Szene 18:**

*Der Geburtstag der Mutter / Robert lernt Miriam kennen*

Das Ziel der Szene, Miriam, ist gleich in der ersten Einstellung, einer Totalen der Feier, gezeigt. Die Väter werden untersichtig gezeigt.

#### **Szene 19:**

*Gespräch zwischen Taschner und Willie auf dem Bahnhof*

Beginnen wird die Szene mit einer Nahaufnahme von Taschners Tarotkarten. Abgesehen davon dominieren deutlich halbtotale Aufnahmen. Zwischen den beiden wird keine besondere Intimität verbildlicht. Robert bleibt wichtig. Jedoch ist das erste Gespräch von Willie und Taschner zu zweit, in dem auch noch Zukunftspläne besprochen werden, nicht zufällig direkt nach der Szene, in der sich Robert und Miriam kennenlernten. In der Musik wird ein Lied der Hitlerjugend kurz angespielt: „...und morgen die ganze Welt“. Als die Menge feiert, fährt die Kamera langsam an Willie heran, die stillsteht. Möglicherweise hat sie etwas realisiert oder ist ernüchtert nach der Meldung, Belgrad sei eingenommen. Sie wiederholt den Namen „Belgrad“ und schafft so die Möglichkeit zur Anknüpfung der nächsten Szene.

#### **Szene 20:**

*Erste Ausstrahlung des Liedes „Lili Marleen“ über das Radio*

Die Szene knüpft an die vorherige an, indem der Nachrichtensprecher „...Soldatensender Belgrad“ sagt. Das Signalrotlicht, das aufzeigt, dass gerade gesendet wird, sticht in der Ausleuchtung deutlich hervor und korrespondiert mit den roten Lippen und Nägeln von Willie und dem Rot der Naziflagge. Durch diese drei Bereiche, in denen die Farbe Rot auftritt, ist an dieser Stelle der gesamte Konflikt des Filmes gezeigt. Willies Absicht, mit ihrem Lied berühmt zu werden, steht mit dem Nationalsozialismus, den sie eigentlich nicht unterstützen möchte, im Zusammenhang. Beide bedingen sich gegenseitig, schätzen sich aber nicht bzw. hegen Zweifel; Willies und „ihr“ Lied werden von den Nazis auch stets skeptisch betrachtet. Der Anfang des Liedes ohne Gesang ist kombiniert mit Aufnahmen des Krieges und seinen brutalen Kämpfen. Das stellt eine direkte Verbindung zwischen Willie und dem Krieg, durch den sie erst wirklich berühmt wird, her. Es wird ein Kontrast geschaffen zwischen dem ruhigen Lied und dem explodierenden Kriegsgeschehen. Als Willie anfängt zu singen, herrscht plötzlich Ruhe, was nur eine Montage der Situation ist und die Haltung der Soldaten verbildlicht; die Kampfhandlungen wurden nicht wegen des Liedes eingestellt, aber so kann es erscheinen.



**Szene 21:**

*Willie und Taschner kommen von einer Reise nach Hause*

Totalen aus der Vogelperspektive dominieren die Szene. Das musikalische Spannungsthema tritt auf und die Tarotkarten werden erwähnt.

**Szene 22:**

*Willie wird zu Henkel in die Reichskulturkammer bestellt und lernt Hitler kennen*

Eine Einstellung auf Strehlow in seinem Büro, wie er sich mit „Reichskulturkammer“ am Telefon meldet, eröffnet die Szene und erklärt so gleich den Ort des Geschehens. Danach folgen einige Totalen, während Willie und Taschner das Haus betreten und im Treppenhaus hochsteigen. Sie sind aus ungewöhnlichen Positionen aufgenommen, die Einstellungen wirken verwinkelt, was die Gefühlslage der beiden deutlich macht. In der Musik findet sich das Hauptthema wieder. Das Motiv der Tarotkarten wird aufgegriffen. Taschner legt die Karten auf einer Wartebank vor Henkels Büro. Die Situation zwischen Henkel und Willie wird mit totalen und amerikanischen Einstellungen gezeigt, um die Distanz, die Willie wahren will, zu verdeutlichen. Sie verbalisiert das sogar. Nachdem Henkel „Ungelegenheiten“ erwähnt hat, wird er stark untersichtig gezeigt. Er fühlt sich durch seine Drohung überlegen. In der Filmmusik wird das Lied der Hitlerjugend kurz angespielt: „...und morgen die ganze Welt“. Als Willie den Raum verlässt, überbringt Strehlow Henkel die unerwartete Nachricht, Hitler wünsche Willie kennenzulernen. Dabei ist die Kamera dicht an Strehlow, um die Relevanz der Meldung zu vermitteln.

In der Reichskanzlei werden Willie und Henkel aufsichtig gefilmt, da sie sich klein und unsicher fühlen. Zumindest Willie ist mit der Situation überfordert; sie trägt ein weißes Kleid.

**Szene 23:**

*Robert wird „verkleidet“ und auf einen neuen Auftrag vorbereitet*

In der Musik findet sich das Spannungsthema wieder. Miriam, Robert und Aaron werden in einer Totalen durch die Scheiben in Roberts Wohnung gezeigt. Dadurch scheinen die drei geschützt vor dem Blick des Zuschauers; sie wirken versteckt, was dem geheimen Charakter ihres Gespräches entspricht.

**Szene 24:**

*Willie und Taschner ziehen in ein vornehmes Haus, das ein Geschenk Adolf Hitlers ist*

Willie trägt einen weißen Mantel und Hut und passt damit scheinbar perfekt in die neue Wohnung. Eine lange Kamerafahrt mit Willie durch die Wohnung zeigt dem Zuschauer gleichzeitig den Ort des Geschehens und Willies Staunen. Durch die ununterbrochene Kameraführung hat der Zuschauer dasselbe Erlebnis wie die Protagonistin und entdeckt nach und nach die Wohnung. Bei der Fahrt klingen in der Musik die einzelnen bisher bekannten Themen an und werden zu einer Szenenmu-

sik zusammengesetzt. Dadurch kann man erahnen, was in Willie vorgeht, als sie die Räume betrachtet.

Strehlow mit seiner schwarz-braunen Uniform wirkt wie ein Fremdkörper und bildet einen Kontrast zum Rest des Gezeigten. Taschner legt wieder die Tarotkarten, als Willie und er allein sind. Die Kamera bleibt hauptsächlich in Halbtotale, um keine zu große Intimität zwischen Willie und Taschner bzw. Willie und der Wohnung aufkommen zu lassen. Die erste Nahaufnahme zeigt Willie mit dem Spiegel im Bett, wie sie sich selbst betrachtet. Sie ist sich zu diesem Zeitpunkt selbst am nächsten und nutzt die Situationen für sich, achtet aber ihrer Meinung nach auf genügend Distanz zu ihrer Umgebung. Taschner wird im Spiegel extrem untersichtig gezeigt. Das und sein Verhalten zeigen, wie sicher und überlegen er sich fühlt. Das wiederum spiegelt für den wissenden Zuschauer seine Naivität wider.

#### **Szene 25:**

*Montage: Konzert / Krieg / Robert*

Es wird zwischen brutalen Kriegsbildern, Robert mit einem Kollegen und Willies Auftritt hin und her geschnitten. Das macht dem Zuschauer die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse deutlich. Während des Konzertes werden nur Frontbilder gezeigt, bei denen die Soldaten auf die Musik hören. Doch als das Lied zu Ende ist, gehen die Kämpfe weiter. Die Situationen entsprechen sich in zynischer Parallelität darin, dass etwas durch die Luft fliegt. Im Krieg sind es Trümmer und Soldaten und auf der Bühne Blumen.

#### **Szene 26:**

*Willie gibt Autogramme / sie trifft heimlich Robert*

Den Einstieg in die Szene bildet eine Totale, in der man Willie im Hintergrund aus dem Haus kommen sieht und im Vordergrund der Kollege von Robert steht. Willie weist Henkel wiederholt ab und macht sich auf den Weg zu Robert. Die mehrfache Gefahr, in die sie sich dadurch begibt, wird durch die fallenden Bomben, die sie hetzen, visualisiert. Die Parallelfahrt mit der Kamera lässt den Zuschauer mit Willie zusammen durch die Straße rennen und so mitfühlen.

Das Zimmer, in dem sich Willie mit Robert befindet, wird durch Blitze erleuchtet. Es handelt sich jedoch nicht um Kameras, wie noch kurz zuvor, sondern um Bomben. Das lässt den schmalen Grad erahnen, auf dem sich Willie bewegt. Ihr Erfolg kann jederzeit umschlagen.

Als Willie sich vor Robert rechtfertigen muss, „versteckt“ sie sich halb vor der Kamera hinter einem Möbel. So wird ihr Wunsch, sich der Situation zu entziehen und die Augen zu verschließen, verdeutlicht.

#### **Szene 27:**

*Verhaftung und Verhör von Robert*

Beim Verhör wurde der Nazi untersichtig gefilmt und Robert leicht aufsichtig, was

die Machtverhältnisse klar definiert.

#### **Szene 28:**

*Miriam und Roberts Familie treffen sich*

Roberts Eltern sitzen wieder an ihren bekannten Plätzen (siehe Szene 10).

#### **Szene 29:**

*Willie nimmt Kontakt mit der Untergrundorganisation auf*

Es dominiert eine bläuliche Ausleuchtung wie bei den anderen bedrohlichen bzw. konspirativen Szenen. Das Hauptthema wird gespielt, als Willie mit dem Kollegen von Robert allein im Auto ist. Hier wird auch zeitweise das Licht wärmer, da das Thema ihres Gesprächs Trauer um Robert und angezweifelteres Vertrauen ist. Willie begreift in dieser Szene das erste Mal, dass sie nicht neutral bleiben kann. Sie muss zumindest inoffiziell Stellung beziehen.

#### **Szene 30:**

*Auftritt an der Ostfront / die Nazis beraten über Robert*

Die Szene wird mit einer Totalen des Raumes samt Publikum und Bühne eröffnet. Es wird jedoch so schnell in die nächste Einstellung geschnitten, dass man das Bild nicht komplett überblicken kann. Die Geschwindigkeit der Schnitte wird bei dem Auftritt beibehalten. Halbnahaufnahmen von Willie und Halbtotale wechseln sich ab. Wahrscheinlich soll die Unruhe im Schnitt Willies Nervosität zum Ausdruck bringen, denn in der nächsten Szene wird sie sich mit den Widerstandskämpfern treffen.

Zwischen die Bilder ihres Auftrittes, praktisch als Parallelmontage, ist das Telefonat eines Nazis geschnitten. Er spricht über Robert und geht dabei im Kreis. Die Kamera fährt ebenfalls im Kreis, was die Unruhe der Szene weiter erhöht. Er spricht davon, dass sie „im Dunkeln tappen“. Das Zimmer ist kaum beleuchtet und im Hintergrund herrscht Dunkelheit. So entsprechen die Worte des Nazis dem Bild.

Als Henkel nach dem Auftritt Hitler hochleben lassen will, fordert das Publikum nur weiter Willie zurück auf die Bühne. In dieser brisanten Situation werden die Reaktionen einiger anwesender Protagonisten in Halbnahaufnahmen gezeigt. Eine Frau, die gezeigt wird, ist bisher unbekannt. Auf diese Art wird sie dem Filmzuschauer vorgestellt und man ahnt, dass sie noch eine Rolle spielen wird. Sie verrät später Willie.

#### **Szene 31:**

*Willie trifft sich mit Kontakteuten und kehrt zurück zum Fest / Robert wird gefoltert / Willie vertraut Strehlow geheimes Material an*

Eine schnelle Parallelfahrt begleitet Willie, als sie von dem Fest davonrennt. Das Licht ist bläulich, was wieder eine kalte und konspirative Situation anzeigt.

Auch diese Szene ist eine Parallelmontage, da Bilder von Robert, wie er in seiner

Zelle auf und ab geht und mit Musik gefoltert wird, dazwischen geschnitten sind. So wird auch die Hauptmotivation Willies für ihren Einsatz klargemacht. Sie denkt an Robert und hofft ihm helfen zu können.

Als Willie wieder zurückkehrt und als erstes auf ihr Zimmer geht, wirkt die Kamera wie versteckt, wodurch dem Zuschauer das Gefühl des Geheimen vermittelt wird.

Robert schreit bei der Folterung: „Das ist ja zum Verrücktwerden!“. So erscheint die übertriebene Ausgelassenheit der bierseelig feiernden Gesellschaft wie eine Farce, die in starkem Kontrast zum Kriegsgeschehen und den geheimen Aktionen der Organisation steht.

Die Party wird mit Totalen gezeigt; der Film distanziert sich also von dem Geschehen. Henkel trägt eine weiße Federboa. Sie drückt sein Ziel aus, mit Willie zusammen zu gehören. Sie trägt in der Situation allerdings schwarz, wie zur Trauer, womit wieder ein Kontrast geschaffen ist. Auf der Treppe gegen Ende der Szene ist die Kamera aufsichtig auf Henkel, da er in der Situation unterlegen ist. Allerdings wird er sich rächen. Bei dem Streit werden die beiden Männer, die beide an Willies Seite stehen wollen, in Nahaufnahmen gezeigt, da es sich hier um einen entscheidenden Moment handelt.

Bei der Untersuchung trägt Willie wieder weiß. Robert trägt bei der Folterung ein weißes Hemd. So gehören die beiden auch optisch zusammen.

Der geheime Film ist bläulich, als Strehlow ihn betrachtet. Das zeigt die konsequente Verwendung der Stilmittel.

### **Szene 32:**

*Gestapo und Henkel recherchieren / Henkel trifft Willie / Willie und Robert werden zu einem Treffen gezwungen*

Als Henkel den echten Namen von Robert erfährt, wird er stark untersichtig gezeigt; er fühlt sich wieder überlegen. Robert ist, wie er nach wie vor in seiner Zelle gefoltert wird, dazwischen geschnitten. Als sich Robert und Willie bei dem von den Nazis arrangierten Treffen wiedersehen, erklingt kurz das Haupt-/Liebesthema, wird aber sofort wieder zurückgestellt. Es folgen Nahaufnahmen der beiden und eine Einstellung, in der die Kamera versteckt wirkt, da die Nazis das Paar beobachteten. Bei den Abschiedsblicken der beiden fährt die Kamera an beide nacheinander heran.

### **Szene 33:**

*Taschner muss an die Front / Abschied von Willie und Taschner*

Eine Totale etabliert die Situation. Auf dem Bahnsteig zwischen den Zügen ist es sehr nebelig. Die letzte Strophe des Liedes handelt von Nebel. So entsteht hier schon der Eindruck, dass Erzählstränge der Geschichte auf ihr Ende zusteuern. Taschner hat seine Tarotkarten vergessen. Auch das ist ein Zeichen dafür, dass etwas zu Ende geht. Die Karten haben ihm immer beim Sehen der Zukunft geholfen; wenn er sie nun nicht mehr hat, entsteht der Eindruck, er habe keine Zukunft

mehr. So dicht wie in dieser Szene sind Taschner und Willie fast nie zusammen gezeigt worden.

#### **Szene 34:**

*Robert und wenige Juden kommen frei*

Die Kamera wechselt zwischen Totalen und Nahaufnahmen.

#### **Szene 35:**

*Chef der Widerstandskämpfer Weisenborn und Kollege beratschlagen über den Selbstmordversuch von Willie*

Weisenborn und sein Freund sitzen im Auto wie in Szene 29, nur ohne Willie. Durch die Bindung von Weisenborns Auftreten an diese Szenerie fällt es dem Zuschauer leichter, die Situation zu begreifen, und es entsteht eine Bogenbildung der Geschichte, die zur Kompaktheit im Film führt. Wie auch bei anderen Beispielen im Film entsteht ein Wiedererkennungswert. In der Musik wird das Verschwörungsthema genutzt. Bläuliches Licht beherrscht die Szene.

#### **Szene 36:**

*Roberts Vater gesteht ihm die Situation und Robert bricht nach London auf*

Zu Beginn der Szene wird das Geschehen in Totalen gezeigt. Als das Gespräch intensiver wird und der Inhalt brisanter, werden Halb- und Naheinstellungen verwendet.

#### **Szene 37:**

*Robert verkündet Willies Ermordung durch die Nazis im Radio*

Als Einstieg in die Szene sehen wir die Radiomoderatorin, um die Situation zu erklären. Als Robert hereinkommt, wird das in einer Totalen gezeigt, doch als er im Radio Willies Ermordung verkündet, fährt die Kamera an ihn heran. Darauf folgt eine Fahrt der Kamera an Henkel und darauf an sein Radio. Als Henkel mit Goebels telefoniert, fährt die Kamera aus der untersichtigen Position in eine aufsichtige, um seine Unterlegenheit zu demonstrieren.

#### **Szene 38:**

*Willie erfährt von Roberts Freilassung / sie wird zu einem Auftritt gezwungen*

Willie ist umgeben von Weiß. Die Laken, die Kleidung der Ärzte, die Farbe der Wände – alles ist weiß. Sie fürchtet sich jetzt auch nicht mehr vor Henkel. Außer den Totalen wird nur Willie in Halbnahaufnahmen gezeigt. Es gibt auch keine von Henkel, als der versucht Willie einzuschüchtern. Doch als sie telefonieren, sieht man Robert und Willie nacheinander in Nahaufnahmen.

#### **Szene 39:**

*Auftritt von Willie / Taschner stirbt*

Wie von Henkel für die Show gefordert, zeigt auch die Kamera dem Zuschauer die

Bilder mit Weichzeichner und strahlendem, weichem Licht. Willie ist stark geschminkt und mit dem silbernen Kleid sieht sie sehr künstlich aus.

Bei der letzten Strophe des Liedes wird zunächst Willie in einer Nahaufnahme gezeigt. Dann werden Bilder des Krieges dazwischen geschnitten. Das Schlachtfeld liegt im Nebel, korrespondierend mit der letzten Strophe. Man sieht, wie Taschner und seine Kameraden fallen, weil sie dem Lied, der Stimme von Willie folgen.

Eine unbewegte Nahaufnahme von Willie wird am Ende des Konzertes gezeigt, als im Radio die Kapitulation verkündet wird. Nun ist auch sie frei.

#### **Szene 40:**

*Strehlow schickt Willie nach Zürich*

Die Beleuchtung ist wieder bläulich, da die beiden sich noch verstecken müssen. Aus demselben Grund wirkt die Kamera ebenfalls versteckt und zeigt das Geschehen vorwiegend in Totalen. Es gibt viel Nebel.

#### **Szene 41:**

*Willie kommt zu einem Konzert von Robert und trifft Miriam*

Willie begrüßt den Portier wie vor dem Krieg, was dazu führt, dass der Zuschauer noch mehr darauf hofft bzw. es erwartet, dass auch zwischen Robert und Willie alles wie vor dem Krieg wird. Die Spannung wird aufgebaut, wie das Wiedersehen sein wird. Man sieht Willie in der Nahaufnahme, wie sie zuhört, und Robert in der Totalen, der weit von ihr weg zu sein scheint. Willie und Robert haben keine Naeinstellungen mehr zusammen. Eine Supertotale zeigt das Konzerthaus von außen, als Willie es verlässt. Es dominiert kaltes Licht und es gibt viel Nebel, was wieder die Verbindung zur letzten Strophe des Lieder herstellt.

### **5.4.3 Arbeitsergebnisse zum Film 3**

Der Film ist einer der letzten von Fassbinder. Er kam 1981 ins Kino, hatte ein hohes Budget von zehn Millionen Mark und einen großen kommerziellen Erfolg<sup>171</sup>. Die tragische Geschichte ist ein gutes Beispiel für Fassbinders Vorliebe für große Frauenschicksale. So reiht sich der Film ein in eine Linie mit zum Beispiel Fassbinders Verfilmungen „Fontane Effi Briest“, „Die Ehe der Maria Braun“ oder „Lola“. Fassbinder hat auch in diesem Film versucht deutsche Geschichte und eine Liebesgeschichte zu vereinen. Gerade der Kontrast aus Nationalsozialismus und Liebesgeschichte ist sehr reizvoll, da Konflikte durch die Gegensätzlichkeit vorprogrammiert sind.

Die Kamera ist viel in Bewegung. Fast in jeder Einstellung gibt es eine Kamerafahrt

<sup>171</sup> Spaich 1992, 322, 327, 410

oder einen Schwenk und bestimmte Stilmittel wurden konsequent verwendet. Zum Beispiel fährt die Kamera bei Erstaunen oder Erschrecken eines Charakters an die – sen schnell heran und ermöglicht so ein genaues Wahrnehmen seiner mimischen Reaktion. Dieses Verfahren leitet den Zuschauer auch in hohem Maße beim Verstehen der Handlung, da ihm unmissverständlich klar gemacht wird, für welche Figur das gerade Gesagte oder Geschehene von großer Bedeutung ist bzw. dass es das ist. Derselbe Effekt wird dadurch erreicht, dass Naheinstellungen zwar nicht sparsam, aber wohlüberlegt eingesetzt werden. In der 24. Szene im neuen Haus mit Willie und Taschner werden die beiden nicht einmal halbnah gezeigt, was dem Zuschauer eine trotz allem zwischen ihnen existierende Distanz vermittelt. Ganz anders wirkt die Situation zwei Szenen weiter, Szene 26, als Willie Robert trifft; durch das barrierefreie Herangehen der Kamera wirkt die Situation sehr intim. Durch dieses Leiten des Zuschauers kann mit der Handlung viel schneller voran geschritten werden, was sich auch zum Teil in der Schnittfrequenz bemerkbar macht, die höher als in früheren Filmen ist. Diese erhöhte Geschwindigkeit wirkt sich wiederum positiv auf das Interesse bzw. die Spannung des Zuschauers aus. Außerdem werden relativ wenige Einstellungen mehrfach verwendet. Auch dadurch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters gewonnen.

Auf plakative Leitmotive wird in „Lili Marleen“ fast verzichtet. Zum Teil werden die Motive nur wenige Male angewandt oder gar nicht bis zum Leitmotiv geformt, sondern nur subtil als Stilmittel verwendet. Die Leitmotive wirken sehr integriert in den Fluss der Geschichte und dadurch unauffällig und umspannen häufig nur Teile des Filmes. Eines der größeren und weite Teile des Filmes verbindenden Leitmotive sind die Tarotkarten von Heinz Taschner. Sie sind Zeichen für Veränderung, für eine Zukunft, in der sich die Gegebenheiten umgestalten werden. Zwar weiß der Betrachter nicht, was Taschner im Detail aus den Karten liest, doch tritt das Motiv immer an Stellen auf, die einen Wendepunkt markieren; allerdings nur die Wendungen, die auch für Taschner eine Rolle spielen. Dieses Leitmotiv erfüllt die Aufgabe, die Figur des Heinz Taschners zu charakterisieren, und hat gleichzeitig eine den Zuschauer anleitende Funktion. Es tritt fünfmal im gesamten Film auf, jedoch wird es davon zweimal nur sprachlich eingesetzt. Es handelt sich bei diesem Leitmotiv um eines mit kontinuierlicher Bedeutungszuweisung, da erst mit dem wiederholten Auftreten des Motivs in unterschiedlichen Situationen die Bedeutung, nämlich die Markierung einer Wende für Taschner und Willie, an Gestalt gewinnt und erkannt werden kann. Das erste Mal legt Taschner seine Karten für den Zuschauer ersichtlich in Szene 19. Diese Szene folgt auf die Geburtstagsfeier von Roberts Mutter, auf der Robert Miriam kennenlernt. In Anbetracht des weiteren Verlaufes und Endes der Geschichte, nämlich der Heirat von Robert und Miriam, ist dies eine Schlüsselszene. Allein dies wird durch die Tarotkarten verdeutlicht. Nun lässt sich auch ahnen, dass sich die Beziehung zwischen Taschner und Willie verändern wird. Abgesehen davon wird in dieser Szene die Einnahme Belgrads be-

kannt gegeben, was den Grundstein für den Erfolg des Liedes und somit für Taschner und Willie legt. Also findet eine Veränderung in allen Bereichen statt. Das nächste Mal tritt das Leitmotiv nur verbal auf. Was Taschner sich erhofft hat, ist eingetreten: „Lili Marleen“ hat Willie und somit auch ihn berühmt gemacht. Er bemerkt, dass seine Karten sich nicht geirrt haben. An dieser Stelle hat der Sinn des Einsatzes des Leitmotives sich teilweise verändert. Abgesehen vom Signalisieren eines Wendepunktes bestätigt es sich hier selbst und untermauert seine Glaubwürdigkeit. Man kann als Zuschauer dem Auftreten des Motivs vertrauen. Gleich in der folgenden Szene 22 legt Taschner seine Karten erneut. Auch hier zeichnet sich eine Wendung der Ereignisse ab. Das erste Mal scheint Willies Erfolg auch Schatten zu werfen. Henkel droht ihr und ein wenig Ernüchterung tritt bei Willie ein. Nur zwei Szenen weiter, Szene 24, haben die Karten ihren nächsten Auftritt. In der Szene zuvor hat man Robert gesehen, wie er sich auf einen neuen Auftrag vorbereitet, und in dieser Szene wird deutlich, dass Willie und Taschner sich haben korrumpieren lassen. Da man Robert bereits bei verschiedenen Aufträgen erfolgreich gesehen hat, deuten die Karten an, dass diesmal etwas anders, etwas schief laufen wird. Taschner und Willie sind sehr ausgelassen und unbeschwert. Das Auftauchen der Karten deutet auch hier an, dass sich etwas ändern, dass das Glück nicht so ungetrübt bleiben wird, wie es jetzt scheint. Wenige Szenen später sieht auch Willie ein, dass sie Stellung beziehen muss. Sie trifft sich mit der Untergrundorganisation in Szene 29. In Szene 33 wird das Leitmotiv schließlich aufgelöst. Taschner hat seine Karten vergessen, als er als Soldat an die Front muss. Einerseits deutet das Auftauchen der Karten als Leitmotiv wieder auf eine Veränderung hin und andererseits verheißt es nichts Gutes, das Taschner sie nicht bei sich hat. Der Zuschauer liest daraus, dass ohne Zukunft spiegelnde Karten für Taschner auch keine Zukunft existiert.

Ein weiteres Leitmotiv ist die Farbe Blau. Sie ist durch die Lichtsetzung charakterisierender Faktor vieler Szenen. Fast immer geht die kalte Stimmung, die von ihr verursacht wird, mit Nachtaufnahmen einher. Sie dient jedoch nicht nur zum Veranschaulichen der Nacht, sondern ist auch immer Zeichen für geheime und konspirative Treffen und Aktionen. Das Leitmotiv tritt immer dann auf, wenn einer oder mehrere der agierenden Charaktere akut etwas zu verbergen haben, und ist fast immer gepaart mit dem Motiv der Nacht. Deshalb könnte es auch naheliegen, die Nacht und die Farbe Blau zusammen als Leitmotiv zu sehen, doch es gibt Indizien, die dagegen sprechen. In Szene 15 handelt es sich um ein geheimes Treffen mit verschwörerischem Inhalt. Die Ausleuchtung ist bläulich, zumindest in Teilen der Szene bzw. des Bildes. Durch die Scheiben lässt sich jedoch erkennen, dass es Tag ist. In Szene 31 betrachtet Strehlow den Film mit den Aufnahmen aus dem Konzentrationslager. Der Film, der zentrales Objekt einer Widerstandsaktion ist, ist bläulich gefärbt bzw. das ganze Bild ist es, als der Film kurz in Großaufnahme gezeigt wird. Es handelt sich bei diesem Leitmotiv um eines mit demonstrativer Be-



deutungszuweisung, da in der 3. Szene der offensichtlich geheime Austausch von Dokumenten vorgenommen wird und die Szene durch ihre Blaufärbung und die Nacht sich deutlich von den Szenen zuvor mit warmem Licht abhebt. Das Leitmotiv wird den gesamten Film hindurch angewandt und erhält mehrfach einen neuen Sinn; die Bedeutung bleibt gleich. Hier sei eine Auswahl genannt: In Szene 9 regnet es, es ist Nacht und Robert und Willie wollen die Grenze in die Schweiz überqueren. Da sie Schmuggelware dabei haben, ist es eine angespannte Situation. Der Sinn des Leitmotives ist unter anderem, diese Spannung auszudrücken. Abgesehen davon spiegeln das blaue Licht, die Nacht und der Regen die Kälte der Schweizer Grenzgesetze wider, die Willie zu spüren bekommt. In Szene 29 trifft sich Willie mit Leuten der Widerstandsorganisation. Das Treffen muss geheim stattfinden. Das Licht ist vorwiegend bläulich. In Szene 40 verstecken sich Strehlow und Willie vor den Siegern des Krieges. Sie befinden sich in der Szene in einem Wald. Die Ausleuchtung ist auch hier bläulich, da die beiden nicht entdeckt werden dürfen. Wieder handelt es sich um eine geheime Situation. Bläuliches Licht ist auch in diesem Film allerdings in der Tat zur Veranschaulichung von Nacht verwendet worden, tritt aber an den Stellen, an denen das der Fall ist, viel stärker in den Hintergrund.

Auch mit musikalischen Leitmotiven wird in diesem Film intensiv gearbeitet. Abgesehen von dem Lied „Lili Marleen“ gibt es noch zwei weitere Leitmotive. Eines davon ist das Hauptthema bzw. Liebesthema, das oft erklingt, wenn Robert und Willie einander sehen, allerdings auch in anderen Situationen, wie zum Beispiel in Momenten von großer Emotionalität und sogar Trauer. Es wird gleich zu Beginn des Filmes etabliert und vor allem mit den beiden Protagonisten verknüpft. Da die beiden in ungetrübter Liebe gezeigt werden, kann es auch als Liebesthema bezeichnet werden. Es handelt sich hierbei um eine demonstrative Bedeutungszuweisung. Beim zweiten musikalischen Leitmotiv handelt es sich um das Spannungsthema. Dieses tritt auf, wenn eine Situation konspirativen Inhalt besitzt oder einer der Charaktere einer akuten Gefahr gegenübersteht bzw. sich diese in Worten oder Handlungen vorausahnen lässt. Es wird in Szene 4 etabliert, als Willie das erste Mal direkten Kontakt mit den Nazis, konkret verkörpert durch Henkel, hat. Auch hier handelt es sich um eine demonstrative Bedeutungszuweisung, da die Situation, in der es angewandt wird, eine angespannte ist. Willie befindet sich von einem Moment zum anderen in einer Art Verhörsituation, die aber nur wenige Sekunden andauert. Doch die Verbindung zwischen der Musik und der Bedrohung durch die Nazis ist vollzogen. Innerhalb des Rahmens dieser Arbeit ist es leider nicht möglich, alle Stellen der Handlung zu beschreiben, an denen die Themen auftreten. Sie sind zahlreich.

Es gibt weitere weniger dominante, nur kürzere Teile des Filmes umspannende Leitmotive.

Willie klagt in verschiedenen Szenen über Unwohlsein, wenn sie von Henkel eingeladen werden soll. Sie versucht sich dadurch Henkel zu entziehen. Darin liegt die Bedeutung des Leitmotives, die kontinuierlich ab Szene 16 zugewiesen wird, als Willie um eine Unterbrechung der Aufnahmen bittet. Der Sinn hier ist Robert sehen zu können. Erst als Willie die Notwendigkeit erkennt sich zu schützen, wird das Motiv wieder aufgegriffen. In Szene 22 wird das Leitmotiv in abgewandelter Form angewandt, als Willie Henkels Einladung ablehnt, weil sie schon zu einem anderen Essen eingeladen ist. In Szene 26 verweist sie wieder auf ihr Unwohlsein und lässt Henkel erneut stehen. Wiederum ist der Sinn des Einsatzes des Leitmotives, ihre Ablehnung gegenüber Henkel und ihre Prioritätensetzung Robert gegenüber zu verdeutlichen. Auch in Szene 31 wird das Leitmotiv eingesetzt, als Willie einen Vorwand braucht, um von der Feier zu verschwinden. Der Sinn hier besteht darin, ihren Einsatzwillen für die Organisation zu zeigen. In Szene 38 wird das Leitmotiv schließlich aufgelöst; nicht einmal ihre offensichtliche körperliche Schwäche hält Henkel nun noch davon ab, Willie zu einem Auftritt zu zwingen.

Ein weiteres weniger hervortretendes Leitmotiv ist das Anklingen des Liedes der Hitlerjugend „Es zittern die morschen Knochen“ in zwei Szenen. In Szene 19 wird durch das Anspielen des Liedes mit der prägnanten Zeile „...und morgen die ganze Welt“ die Bedeutung beim Zuschauer ins Bewusstsein gerufen, wie fanatisch die Nazis ihr Ziel verfolgten und wie rücksichtslos sie sich ihren Weg bahnten. Der Sinn des Einsatzes des Motivs ist hier zu verdeutlichen, welche Gedanken Willie erstarren lassen und sie in dem Moment beschäftigen. Sie scheint etwas zu begreifen, dem zu entrinnen es aber schon zu spät ist. Das zweite Mal tritt das Leitmotiv in Szene 22 auf, als sie im Gespräch mit Henkel ist. Hier hat es den Sinn, dem Zuschauer aufzuzeigen, dass Willie nun anfängt, die Schrecken des Nationalsozialismus und Krieges unmittelbar auch mit Henkel zu verbinden.

Auffällig ist zudem die häufige Anwendung von Parallelmontagen. An vielen Stellen wird die Gleichzeitigkeit verschiedener Geschehnisse und deren Bezug zueinander durch das schnitttechnische Hin- und Herspringen zwischen den Handlungen zum Ausdruck gebracht. Hierbei handelt es sich nicht um ein Leitmotiv, da keine übergreifende Bedeutung des Motivs erkennbar ist, abgesehen von der Absicht, die Parallelität der Ereignisse zu vermitteln.

Im Film „Lili Marleen“ wird zwar viel mit Leitmotivik gearbeitet, doch gewinnt das Stilmittel nie soviel Bedeutung, dass es besonders auffällig wäre. Vielmehr scheint Fassbinder größtenteils versucht zu haben, die Leitmotive so weit in die Handlung einzubetten, dass sie den Zuschauer nur unterbewusst beeinflussen. Es scheint eine Gleichberechtigung zwischen den verschiedenen Stilmitteln zu herrschen und so sticht nur selten ein Bereich hervor.

Beim Einordnen in die in Kapitel 3.2 definierten Unterteilungen der Einsatzbereiche für Leitmotivik fällt auf, dass, wenn man die Tarotkarten von Taschner nicht als

„Aktions-Motiv“ sondern als „Requisiten-Motiv“ sieht, jede der vier Kategorien bedient wurde. Fassbinder scheint versucht zu haben, die volle Bandbreite der Möglichkeiten der Leitmotiv-Technik auszunutzen. Gleichzeitig hat er in diesem Film eine geschickt abgestimmte Mischung an gestalterischen Mitteln geschaffen, in der Leitmotivik eine Rolle von vielen spielt und nicht dominiert.

## 5.5 Vergleich der Arbeitsergebnisse

Die drei Filme von Rainer Werner Fassbinder sind sehr unterschiedlich. Bei dem ersten Film, mit dem sich diese Arbeit beschäftigt, stand Fassbinder noch ganz am Anfang seiner Karriere. Deshalb ist auch noch deutlich das Theater zu spüren und zu sehen, das ihn vor den Filmen sehr geprägt hat. Sehr statische und unbewegte Aufnahmen sind hier noch charakteristisch, wogegen schon beim zweiten Film, der Thema dieser Arbeit und ungefähr in der Mitte von Fassbinders Schaffensperiode entstanden ist, viel mehr Bewegung in der Bildgestaltung liegt. Nochmal gesteigert wirkt diese Entwicklung beim Betrachten des dritten Filmes, den Fassbinder gegen Ende seines Lebens gedreht hat. Hier ist die Kamera praktisch nie komplett im Stillstand, sondern sehr mobil und auch das Schnitttempo hat sich erhöht. Während „Liebe ist kälter als der Tod“ sehr „verkopft“ und intellektuell wirkt, wird der Zuschauer schon bei „Angst essen Seele auf“ und erst recht bei „Lili Marleen“ viel stärker an die Hand genommen und durch Stilmittel geleitet. Wenn man das vorangegangene Kapitel berücksichtigt, ist klar, wie Fassbinder versucht hat dem Publikum die Rezeption des Filmes durch das Zusammenspiel der Stilmittel und ihren perfekt durchdachten Einsatz zu erleichtern. Fassbinder scheint einen massentauglicheren Weg eingeschlagen zu haben.

Trotz ihrer Unterschiedlichkeit bzw. gerade deswegen und aufgrund der verschiedenen Zeitpunkte ihrer Entstehung ist das Betrachten der von Fassbinder angewandten Leitmotiv-Technik in den drei Filmen sehr interessant. In allen Fällen hat sich herausgestellt, dass durchaus mit Leitmotivik gearbeitet wurde, um Einheitlichkeit zu erlangen. Es werden durch die Leitmotive in allen drei Filmen Bögen gespannt, die den Zuschauer interessiert halten und eine Kompaktheit des Werkes fördern sollen. Diese Leitmotivik tritt allerdings in unterschiedlicher Intensität hervor. So ist die Anzahl der Leitmotive im ersten Film deutlich geringer als in den beiden anderen. Aufgrund seines Aufbaus, der eine Zweiteilung beinhaltet und somit den Vergleich der Teile nahelegt, ist in „Angst essen Seele auf“ anscheinend am häufigsten mit Leitmotiv-Technik gearbeitet worden. „Lili Marleen“ scheint in Bezug auf die Anzahl der Leitmotive einen Mittelwert zu haben.

Anders verhält es sich im Hinblick auf die Art und Weise des Motiveinsatzes. Im ersten Film ist die Leitmotivik noch wenig eingebettet in die Gesamtheit der Stil-

mittel und es gibt nur wenig Verbindung zwischen den Motiven und der Geschichte an sich. Zum Beispiel ist eines der in Kapitel 5.2.3 („Liebe ist kälter als der Tod“) beschriebenen Leitmotive der Unwillen, eine Zigarette abzugeben. Dieses Motiv trägt zwar dazu bei, Franz in der Geschichte zu charakterisieren, aber der Inhalt des Motivs wirkt sich nicht auf die Hauptgeschichte aus bzw. braucht nicht Bestandteil dieser zu sein. Als Gegenbeispiel kann das in Kapitel 5.4.3 („Lili Marleen“) beschriebene Leitmotiv des bläulichen Lichtes bei geheimen Situationen genannt werden. Die Lichtfärbung wurde eingesetzt, um Nacht zu charakterisieren, allerdings zum Zwecke des Leitmotivs leicht übersteigert. So wurde es einprägsam. Nun ist konspirativen Treffen bzw. Handlungen gemeinhin keine emotionale Wärme eigen, so dass sich für die Wahl des Leitmotivs eine kalte Farbe anbot. Außerdem empfiehlt sich für geheime Aktionen die Nacht, die mit der Farbe in Verbindung gebracht wird. So ist die Entwicklung des Motivs sozusagen „organisch“ aus der Geschichte entstanden. Ebenso verhält es sich bei dem in demselben Kapitel beschriebenen Leitmotiv des Unwohlseins von Willie. Ihr Vortäuschen von Kopfschmerzen o.Ä. ist von großer Bedeutung für die Geschichte, da sie sonst zum Beispiel nicht den geheimen Film hätte an sich bringen können. Es ist auch eine naheliegende Verhaltensweise, um jemandem, in diesem Fall Henkel, aus dem Weg zu gehen. Das Leitmotiv scheint also fest verankert in der Geschichte. Auch schon im zweiten Film („Angst essen Seele auf“) scheinen die meisten Leitmotive integriert in die Handlung. Zum Beispiel das Motiv des Tanzens ergibt sich aus dem Verlauf der Geschichte.

Auch differiert die Ausgewogenheit der Leitmotiv-Arten zwischen den Filmen auffällig. Die in Kapitel 3.2 aufgestellte Einteilung wird erst im dritten Film („Lili Marleen“) ausgeglichen bedient. Hier, wie gerade erwähnt, ist die Anzahl der Leitmotive leicht geringer als bei „Angst essen Seele auf“, aber jeder der möglichen Einsatzbereiche ist abgedeckt. Das deutet darauf hin, dass Fassbinders Entwicklung sein Streben umfasste, sein Repertoire an Einsatzbereichen für Stilmittel zu vergrößern und ausgeglichen zu behandeln. Obwohl der Ursprung der Leitmotiv-Technik in der Musik liegt, fällt auf, dass sich in diesem Bereich von Fassbinders Werken Leitmotive erst mit der Entwicklung seiner Karriere vermehrt finden.

Fassbinder hat offensichtlich vom Anfang seiner Filmregiekarriere an mit Leitmotiven gearbeitet. Der gezielte und durchdachte Einsatz der Technik, darauf lässt die Konsequenz mancher die Filme durchgängig gestaltender Motive schließen, war von Fassbinder bewusst und überlegt und weniger intuitiv angelegt. Er scheint mit der Zeit seiner Karriere den Ehrgeiz entwickelt zu haben, die Technik richtig dosiert im Verhältnis zu anderen Stilmitteln einzusetzen und sie auch förderlich für die Handlung zu gebrauchen, um die Zweckhaftigkeit und Existenzberechtigung des Mittels zu steigern. Fassbinder erzielte in den untersuchten Filmen durchaus den Effekt des Aufbaus von Bögen durch Leitmotive, die eine Einheit der Geschichte fördern und durch Wiedererkennungswerte eine Steigerung des Erzähltempos

ermöglichen, da der Zuschauer schneller die Übersicht über eine Situation hat. Dadurch wird der Gesamteindruck des Werkes verbessert, da weniger leicht beim Zuschauer Langeweile auftritt und den einzelnen Film charakterisierende Merkmale vermittelt werden.

## 6 Schluss

---

In der vorliegenden Arbeit wurden in fünf Kapiteln die Grundlagen und historischen Ursprünge der Leitmotiv-Technik sowie die Entwicklung ihres Gebrauchs von der Musik über das Literarische bis hin zum Spielfilm beschrieben. Mit der Vorstellung des Regisseurs Rainer Werner Fassbinder wurde die Grundlage für die Untersuchung der Funktion und Anwendung der Leitmotivik an konkreten Beispielen gelegt. In den darauf folgenden Analysen wurde untersucht, wie verbreitet die Technik in drei ausgewählten Filmen Fassbinders tatsächlich ist. Ein abschließender Vergleich verdeutlicht die Arbeitsweise des Filmregisseurs in dieser Hinsicht.

Für den ersten Abschnitt des zweiten Kapitels kann resümiert werden: Die Leitmotiv-Technik ist eine typische Erscheinung der Aufklärung. Zusammenhänge und Wirkungsweisen wurden durchleuchtet und durch die Hinwendung zu Naturwissenschaften im 18. Jahrhundert wurde auch an künstlerische Gestaltung intellektueller und berechnender herangegangen. Die Ursprünge der Leitmotiv-Technik liegen bei den deutschen und französischen romantischen Opern, doch Richard Wagner entwickelte die Technik sehr viel weiter und machte sie zudem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zum Thema der Musikkritik. Leitmotivik ist ein Symbol für den Einzug der Wissenschaft bzw. des Intellekts in die Kunst.

Im zweiten Abschnitt des zweiten Kapitels wurde auf die Hintergründe und Funktionsweisen der Technik eingegangen. Wagner und seine Zeitgenossen hatten das Ziel, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen und durch parallel und gleichwertig erzählende Künste die Wirkung des Werkes zu steigern und zu intensivieren. Wichtiger Bestandteil von Wagners Leitmotiv-Theorie ist der Unterschied zwischen der demonstrativen und der kontinuierlichen Bedeutungszuweisung und die Differenzierung zwischen der Bedeutung und dem Sinn des Leitmotivs. Auch die Unterscheidung der beiden Einsatzformen für Leitmotivik als Ahnung oder als Erinnerung sind Teil von Wagners theoretischen Ausführungen. Wichtige in diesem Abschnitt beschriebene Erkenntnisse über Leitmotivik sind zum einen die zusätzliche Erzeugung von Emotionen beim Rezipienten, damit er persönliches Interesse an der Handlung entwickelt, zum anderen die durch Leitmotive zusätzlich erzeugte Motivierung der Handlung, die zu einer höheren Nachvollziehbarkeit und somit größerer

rer Involviertheit des Betrachter führt.

Im folgenden Abschnitt, der die Kritik an der Leitmotivik im 19. Jahrhundert behandelt, wurden verschiedene Standpunkte dargestellt, die die unterschiedlichen Sichtweisen auf die Leitmotivik zeigen. Die Ansicht, dass Musik Inhalt transportieren kann, stand der gegenüber, dass sie abstrakt sei und nur unbestimmte Gefühle vermitteln könne. Ein großer Vorwurf bestand darin, dass die Musik nun elitär werde, da sie nur von Professionellen verstanden werden könne. Der Intellekt und die Strukturierung stünden im Vordergrund und die instinktive und freie Gestaltung würden beeinträchtigt. Außerdem wurden Vorwürfe erhoben, dass Leitmotivik das Gegenteil des Beabsichtigten auslöse; es werde keine Einheitlichkeit erzielt, sondern die Musik zerstückelt und zerrissen, da kein einheitlicher Fluss mehr möglich sei.

Im ersten Abschnitt des dritten Kapitels wurde auf die Übertragung der Leitmotiv-Technik von der Musik auf die Literatur eingegangen. Hier wurde Thomas Mann als wichtigster Schriftsteller in diesem Zusammenhang benannt und thematisiert und seine Entwicklung in dieser Hinsicht kurz umrissen. In diesem Kontext wurde auch ein Einblick in die philosophische Ebene der Leitmotivik gegeben, die mit der Relativierung der Zeit zu tun hat. Durch die Leitmotivik kann die Wirkung von universeller Gültigkeit erreicht werden und die Geschichte kann mythologische Züge erlangen. Diese aus den theoretischen Überlegungen resultierenden Erkenntnisse und der Mythos als Begriff wurden beschrieben.

Der zweite Abschnitt des dritten Kapitels thematisierte die Einsatzgebiete und Besonderheiten für Leitmotivik im Spielfilm. Zunächst wurde in Form einer Liste eine Übersicht über die durch das neue Medium sich ergebenden neuen Möglichkeiten formuliert. Hierzu diene die Gliederung der gestalterischen Wirkung des Spielfilmes in vier Bereiche: Filmmusik / Kamera / Ausstattung, Kostüm und Requisite / Aktion bzw. Inszenierung. Es wurde aus bisherigen Erkenntnissen die Folgerung abgeleitet, dass inhaltsneutrale Leitmotiv-Träger sich am besten eignen und die traditionelle Aussage des Trägers nicht zu stark sein darf. Außerdem wurde gefolgert, dass sich durch die höhere Zahl von Einsatzmöglichkeiten, auch die einheitliche Wirkung des Werkes verstärken kann. Eine weitere Überlegung war, durch das konsequente Anwenden der Leitmotivik in allen Bereichen das Erzähltempo zu steigern, was wiederum für die Aufmerksamkeit des Rezipienten förderlich ist.

Im ersten Abschnitt des vierten Kapitels konnte zur Begründung der Wahl des Regisseurs Rainer Werner Fassbinder angeführt werden, dass er sich als Autorenfilmer intensiv in allen Teilen seiner Produktionen eingebracht hat. Bei ihm ist im Laufe der Jahre eine Entwicklung erkennbar, was der Analyse seiner Filme zuträglich ist, allerdings hat er immer einen einheitlichen „Fassbinder-Stil“ beibehalten. Er erlangte seine Fähigkeiten vor allem durch praktisches Arbeiten und Ausprobieren.

ren und war auf der Suche nach neuen Wegen des filmischen Erzählens. Er lernte aber auch durch konventionelle Quellen. Diese Kombination ist interessant, gerade bei der Untersuchung seiner Werke hinsichtlich der Leitmotiv-Technik, die ja ein gestalterisches Mittel aus dem Jahrhundert vor Fassbinder ist.

Leben und Werk Fassbinders wurden im zweiten Abschnitt des vierten Kapitels vorgestellt. Es folgte die Begründung der Auswahl der Filme „Liebe ist kälter als der Tod“ (1969), „Angst essen Seele auf“ (1973) und „Lili Marleen“ (1980) für die Analyse. Drei Filme schienen sinnvoll für den Rahmen dieser Arbeit zu sein und eine Unterschiedlichkeit der Genres war gegeben. Trotzdem weisen die Filme eine inhaltliche Gemeinsamkeit auf. Sie behandeln alle eine Liebesgeschichte, allerdings auf unterschiedlichste Weise.

Im fünften Kapitel folgte auf die Inhaltsangabe und Analyse des ersten Filmes („Liebe ist kälter als der Tod“) die Zusammenfassung und Auswertung der Ergebnisse. Die dominierenden Stilmittel wurden beschrieben und folgende Leitmotive ermittelt:

- Das Verweigern bzw. Nicht-Verweigern einer Zigarette
- Die Bewegungsrichtungen von Bruno und Joanna im Film
- Brunos Unfähigkeit zu menschlicher Nähe

Auf die Inhaltsangabe und Analyse des zweiten Filmes („Angst essen Seele auf“) folgte wieder die Auswertung der Ergebnisse. Auch hier wurden die dominierenden Stilmittel beschrieben. Eine deutliche Entwicklung Fassbinders im Technischen wie auch im Künstlerischen war erkennbar. Der Film ist eine Gesellschaftsanalyse und -kritik in Form einer Liebesgeschichte. Die folgenden Leitmotive treten in ihm auf:

- Die „tratschenden Frauen“
- In der Filmmusik das Motiv „Die kleine Liebe“
- Das Tanzen von Emmi und Ali
- Couscous als Sehnsuchtsobjekt
- Der Regen
- Leitmotive geringerer Ausprägung: die Erwähnung von Adolf Hitler, Duschen und Waschen, das Bestellen einer Cola durch Emmi

Auch die Ergebnisse des dritten Filmes („Lili Marleen“) wurden ausgewertet im Anschluss an die Inhaltsangabe und die Analyse. Es wurde wieder die Wahl der Stilmittel im Film dargestellt. Zum Beispiel ist eine weitere Steigerung erkennbar. So ist die Kamera noch mehr als in den anderen beiden Filmen in Bewegung. Der Film ist auch ein weiteres Beispiel für Fassbinders Vorliebe für Frauenschicksale. Die Leitmotiv-Technik wurde im Folgenden angewandt:

- Taschners Tarotkarten
- Blaue Ausleuchtung der Szenen bei konspirativen Aktionen

- In der Filmmusik:
  - Das Lied „Lili Marleen“
  - Das Haupt- bzw. Liebesthema
  - Das Spannungsthema
- Leitmotive geringerer Ausprägung: Willies Unwohlsein als Selbstschutz, Zeilen des Liedes der Hitlerjugend „Es zittern die morschen Knochen“

Im fünften Abschnitt des fünften Kapitels erfolgte ein Vergleich der Arbeitsergebnisse. Es wurde festgestellt, dass sich die Stilmittel dahingehend verbessert haben, dass sie zunehmend konstitutiver Bestandteil des Films wurden und dessen leichtere Rezeption ermöglichten. Es wurde von Fassbinder ein massentauglicherer Weg eingeschlagen.

Durchgängig aber war Leitmotiv-Technik ein wichtiges erzählerisches Mittel in seinen Filmen. Das wird daraus geschlossen, dass sie in allen drei analysierten Filmen existent ist. Fassbinders Ziel war es, erzählerische Bögen zu spannen, um das Interesse des Zuschauers zu halten und ihn bei der Rezeption zu leiten. Außerdem wurde die Einheitlichkeit der Werke erhöht. Die Verankerung und Einbettung der Leitmotive in den Ablauf der Geschichte hat Fassbinder mit der Zeit verbessert und unauffälliger gestaltet. Die Anzahl der Leitmotive im zweiten und dritten analysierten Film unterscheidet sich nicht wesentlich, doch Fassbinder konnte sein Erzähltempo weiter steigern, was sich positiv auf die Spannungsbögen ausgewirkt hat.

Fassbinder hat, das hat die Analyse seiner Filme gezeigt, eindeutig und bewusst mit Leitmotivik gearbeitet. Seine Erzählstrukturen basieren unter anderem auf diesem Stilmittel. Die Leitmotiv-Technik fördert, wie auch schon von Richard Wagner beabsichtigt, die Rezeption der Geschichte und verdichtet ihre Gesamterscheinung. Das Werk wirkt auch bei Fassbinder durch die Leitmotivik einheitlich. Offensichtlich hat er sich für die konsequente Verwendung dieses „traditionellen“ Erzählmittels entschieden, obwohl er als Regisseur des Neuen Deutschen Films gewertet wird, der das Produkt der Forderungen und Feststellungen des Oberhausener Manifestes ist. Damals wurde angekündigt, die Produktionsweisen zu revolutionieren und die Machart von Filmen zu erneuern. Leitmotivik hat sich als bewährtes Element offensichtlich dennoch auch im Neuen Deutschen Film durchgesetzt.

Im ersten Teil der Arbeit wurde ein umfassender Rahmen für die spätere Analyse geschaffen, indem die Herkunft und Anwendung von Leitmotivik erläutert wurden. Daraus ergab sich die Definition des Leitmotivs, die für das weitere Verständnis der Arbeit grundlegend ist.

Es haben sich auch neue Fragestellungen im Laufe der Arbeit ergeben, die zum Teil in direktem Zusammenhang mit der Thematik dieser Arbeit stehen und zum Teil weiter entfernte Überlegungen betreffen. Nachdem nun Beispiele des Werkes



von Fassbinder auf die Verwendung der Leitmotiv-Technik hin untersucht wurden, wäre es interessant, allgemein die Verbreitung von Leitmotivik im Spielfilm zu untersuchen. Wird überhaupt noch filmisch erzählt, ohne das Stilmittel anzuwenden? Oder ist es mittlerweile so in unserer Erzählkultur verankert, dass die Verwendung selbstverständlich und generell stattfindet?

Des Weiteren ließe sich der Frage nachgehen, ob Unterschiede in der Benutzung der Leitmotiv-Technik im Spielfilm in verschiedenen Kulturkreisen bestehen. Ein Vergleich zwischen zum Beispiel Amerika, Europa und Asien oder auch innerhalb der Kulturen in Amerika wäre aufschlussreich. Auch der Vergleich zwischen speziellen Ländern, wie zum Beispiel den USA, Deutschland und Indien, in Bezug auf die Verwendung von Leitmotivik könnte interessante Ergebnisse liefern.

Ein weiteres mögliches Forschungsgebiet könnte die Untersuchung sein, ob ein Zusammenhang zwischen Filmen mit geringer oder keiner Verwendung von Leitmotivik und schlechten Kritiken besteht. Werden Erzählungen ohne dieses Element automatisch als weniger gelungen eingestuft?

Die Leitmotiv-Technik ist in dieser Arbeit mit Hilfe der Vorstellung der wichtigsten Künstler, die an ihrer Entwicklung beteiligt waren, dargestellt worden. Selbstverständlich haben sehr viele Menschen durch die Verwendung und Veränderung der Technik zu ihrer Verbesserung beigetragen; die Leitmotiv-Technik muss also auch als gesellschaftliches Phänomen gesehen werden und nicht nur als das Werk Einzelner.

## 7 Literaturverzeichnis

### I. Bücher

- Beicken, Peter: Wie interpretiert man einen Film? Stuttgart 2004
- Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. 3. Auflage, Marburg 2010
- Eckhardt, Bernd: Rainer Werner Fassbinder. In 17 Jahren 42 Filme – Stationen eines Lebens für den deutschen Film. München 1982
- Fischer, Robert (Hrsg.): Fassbinder über Fassbinder. Frankfurt am Main 2004
- Floros, Constantin: Musik als Botschaft. Wiesbaden 1989
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich / Bassenge, Friedrich (Hrsg.): Ästhetik. Berlin 1955
- Jahn, Otto: Lohengrin, Oper von Richard Wagner. In: „Die Grenzboten“ 1854, 1. Quartal, In: Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig 1866 nach Rümenapp 2002 (siehe unten)
- Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Monatsschrift, zwölftes Stück, Berlin 1784
- Kirchmeyer, Helmut (Hrsg.): Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. IV. Teil, Das zeitgenössische Wagner-Bild, 3. Band: Dokumente 1846–1850, Regensburg 1968
- Kirchmeyer, Helmut (Hrsg.): Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. IV. Teil, Das zeitgenössische Wagner-Bild, 6. Band 1. Halbband: Dokumente 1851–1852 IV, Regensburg 1985
- Liszt, Franz / Altenburg, Detlef (Hrsg.): Sämtliche Schriften, Band 4 Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner, Seite 172 f., Wiesbaden 1989
- Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band XII, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1974
- Mann, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band XI, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1974
- Mann, Thomas: Freud und die Zukunft. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band IX, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1974
- Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band XII, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1974
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst – Technik – Sprache – Geschichte – und Theorie des Films und der neuen Medien. 6. Auflage, Reinbek bei Hamburg 2005
- Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner – Turiner Brief vom Mai 1888. In: Gesammelte Werke. Band 17, München 1926
- Rümenapp, Peter: Zur Rezeption der Leitmotivtechnik Richard Wagners im 19. Jahrhundert. Wilhelmshaven 2002
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band 1, Stuttgart 1987
- Spaich, Herbert: Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk. Weinheim 1992

- Trimborn, Jürgen: Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben. Berlin 2012
- Wagner, Richard: Brief an Hector Berlioz „Zukunftsmusik“. 1860. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Richard Wagner – Dichtungen und Schriften. Band 8 Musikästhetik/Reformschriften 1854–1869, Frankfurt am Main 1983
- Wagner, Richard: Oper und Drama. 1850/51. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Richard Wagner – Dichtungen und Schriften. Band 7 Oper und Drama, Frankfurt am Main 1983
- Wagner, Richard: Über das Opern–Dichten und Komponieren im Besonderen. 1879. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Richard Wagner – Dichtungen und Schriften. Band 9 Beethoven/späte dramaturgische Schriften, Frankfurt am Main 1983
- Wagner, Richard: Über die Anwendung der Musik auf das Drama. 1879. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Richard Wagner – Dichtungen und Schriften. Band 9 Beethoven / späte dramaturgische Schriften, Frankfurt am Main 1983
- Weber, Carl Maria von / Kaiser, Georg (Hrsg.): Sämtliche Schriften. Berlin und Leipzig 1908

## II. Hochschulschriften

- Kessel, Sabine: Filmmusik: Bedeutung und Wirkungsweise. Bezogen auf drei Filme des Regisseurs Tom Tykwer, Hausarbeit, Philipps–Universität Marburg, München 2008
- Schlee, Agnes / Lang, Peter D. (Hrsg.): Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band 384, Frankfurt am Main 1981
- Wulff, Hans J.: Filmmusikanalyse / Leitmotiviken / Texttheorie. Anlässlich einer Analyse der Musik Howard Shores zu The Lord of the Rings I. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009, <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>, 1.5.2009.

## III. Zeitschriften

- Grob, Norbert: 50 Jahre Oberhausener Manifest. „Es muss alles anders werden“. In: EP–D–Film, 2/2012, 21–27
- Peacock, Ronald: Das Leitmotiv bei Thomas Mann. In: Sprache und Dichtung, Forschungen zur Sprach– und Literaturwissenschaft, Bern 1934

## IV. Filme

- Fassbinder, Rainer Werner (Regie) / Peter Märthesheimer WDR (Produktion): Angst vor der Angst (1975). DVD, 88 Min., Westdeutschland: WDR / Arthaus Filmverleih
- Fassbinder, Rainer Werner (Regie / Produktion): Angst essen Seele auf (1974). DVD, 89 Min., Westdeutschland: Filmverlag der Autoren / e–m–s DVD Company
- Fassbinder, Rainer Werner (Regie) / Raben, Peer; Schamoni, Thomas (Produktion): Liebe ist kälter als der Tod (1969). DVD, 88 Min., Westdeutschland: e–m–s DVD Company
- Fassbinder, Rainer Werner (Regie) / Waldleitner, Luggi; Peri, Enzo (Produktion): Lili Marleen (1981). DVD, 120 Min., Westdeutschland: Tobis / Kinowelt Home Entertainment
- Fischer, Robert (Regie): Du liebst mich sowieso (2002). DVD Dokumentation, 20 Min., Deutschland: e–m–s DVD Company

Miike, Takashi (Regie) / Arishige, Yoichi; Inoue, Fumio; Sato, Naoki (Produktion): The Call (Originaltitel: 着信アリ, Chakushin ari) (2003). DVD, 113 Min., Japan: Kadokawa Eiga K.K. / e-m-s DVD Company

## **V. Internetquellen**

Wikipedia Deutschland, o.V.: Angst essen Seele auf, Eintrag in „Wikipedia – Die freie Enzyklopädie“, [http://de.wikipedia.org/wiki/Angst\\_essen\\_Seele\\_auf](http://de.wikipedia.org/wiki/Angst_essen_Seele_auf), 26.1.2012

Wikipedia Deutschland, o.V.: Archetypus, Eintrag in „Wikipedia – Die freie Enzyklopädie“, <http://de.wikipedia.org/wiki/Archetypus>, 12.9.2011

Wikipedia Deutschland, o.V.: Liebe ist kälter als der Tod, Eintrag in „Wikipedia – Die freie Enzyklopädie“, [http://de.wikipedia.org/wiki/Liebe\\_ist\\_kälter\\_als\\_der\\_Tod](http://de.wikipedia.org/wiki/Liebe_ist_kälter_als_der_Tod), 26.1.2012

Wikipedia Schweden, o.V.: August Ferdinand Riccius, Eintrag in „Wikipedia – Die freie Enzyklopädie“, [http://sv.wikipedia.org/wiki/August\\_Ferdinand\\_Riccius](http://sv.wikipedia.org/wiki/August_Ferdinand_Riccius), 13.7.2011